أبو فهر
محمود محمد شاكر

نمطٌ صَعْبٌ، وَنمطٌ مُخيفٌ

نشر هذا في سبع مقالات
بمجلة المجلة عامي ١٩٦٩-١٩٧٠

أنا أعمَى، فكيف أُهْدَى إلى المَنْهَجِ، والنَّاسُ كلُّهُم عُمْيانُ؟
والعَصا للضَّريرِ خيرٌ من القائِدِ فيه الفُجُورُ والعِصْيانُ!
أبو العلاء المعري

الناشر
دار المدني بجدة
مطبعة المدني بمصر

الطبعة الأولى
١٤١٦ هـ = ١٩٩٦ م

رقم الإيداع ١١٦٤٩/ ١٩٩٥

مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر
٦٨ شارع العباسية - القاهرة ت ٤٨٢٧٨٨١

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وحده لا شريك له، وصلّى الله على نبينا محمد وسلّم تسليمًا كثيرا، وصلّى الله على أبويه الرسولين الأكرمين إبراهيم وإسماعيل، وعلى سائر الأنبياء والمرسلين.

وبعد:

فهذا كلامٌ بعيدُ العهد، كنت كتبته استجابةً لهوى صديقٍ قديم، هو أخى «يحيى حقى» رحمه الله، وهو ما يتّصل بقصيدة تأبّط شرًّا:

إن بالشِّعب الذى دون سلعٍ

وما أورده من أسئلة تتعلّق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبّط شرًّا، وبعض هذه الأسئلة يتعلّق بترتيب أبيات القصيدة، الذى اقترحه الشاعر الألمانى «جوته» حين ترجم القصيدة إلى الألمانية، وبعضها يتعلّق بالشعر القديم وروايته عامّة، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة.

وفى طريق الإجابة على هذه الأسئلة تشعّب بى الكلام وامتدّت أطرافه على غير ما كنت أقدّر وأحسب، وهكذا وجدتنى أسير فى طريقٍ طويل،.أعالج الحديث عن نِسبة القصيدة، وعَرُوضها الذى هو «بحر المديد الأول»، وترتيب أبيات القصيدة كما جاء فى روايات الأقدمين، وفى اقتراح «جوته»، ثم ما اقترحتُه أنا من ترتيب وَفقَ منهجى فى تذوّق

الشعر ودلالته على حال قائله المترنّم به ، ومخالفتى فى ذلك عمّا قاله بعض شرّاح القصيدة من النقّاد الأوائل ، ثم عُدولى عن شروحهم اللغوية المجرّدة لبعض ألفاظها ، ورأيت أننا إذا وقفْنا عندها دفنّا الشعر فى تابوت من اللغة .

وما انتهيت إليه فى مدارسة القصيدة من « تشعيث الأزمنة » ، وأعنى به تشعيث أزمنة الأحداث ، ثم تشعيث أزمنة التغنّى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع .

والحديث عن فتنة « وحدة القصيدة » ، وافتقار الشعر العربيّ إليها ، ثم الحديث عن العواقب السيئة التى خلّفها غبارُ هذه القضيّة ، ليس فى باب الشعر وحدَه .

ثم كان حديثٌ عن قضية الفصل فى نسبة الشعر الجاهلىّ ، وهى قضيّة قديمة ، ولكنها عادت فوُلدت فى زماننا ميلادًا حديثا خبيثا . وكان الذى تولّى كِبرها ذلك المستشرق الأعجميّ « مرجليوث » ثم جاء الدكتور طه حسين ، فنفخ فيها ، فى محاضراته التى ألقاها فى الجامعة المصرية ، بعنوان « فى الشعر الجاهلى » ، ثم طبعها كتابًا صدر فى أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله الناس ، وزُلزِلت الأرضُ زِلزالَها ، وتقوّضت صُروح ، ولم تزل تتقوّض إلى يومنا هذا .

* * *

ولقد قلت إن الذى حملنى على ذلك الكلام كلّه هو « يحيى حقى » ، فهو الذى قذف بى فى هذه المضايق ، ولكنّى قبلت ذلك إكراماً له ، ولأيام مضت ، أكلتْ سنين من العُمر ، ثم إنى قبلتُه أيضًا إكراماً لناشئة الشعراء المحدَثين والنقّاد ، فإن مآلَ هذا الأمرِ كلّه إليهم ، فهم ورثة

هذه اللغة بمجدها، وشرفها، وجمالها، وفنّها، لا ينبغي أن يضلّلهم عنها، أو يُعثر إليها بخطاهم، مَن عمَد إلى إرث آبائهم من لدُن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، إلى يوم الناس هذا، فسمَّاه لهم «تراثًا قديمًا» ليجعله عندهم أثراً من الآثار البالية، محفوظًا فى متاحف القرون البائدة، ينظر إليه أحدهم نظرةً من وراء زجاج ثم ينصرف. فإذا أتاح الله لهم، أو لبعضهم، أن يطأ هذا الضلالَ بكبرياء الفنّ وعظمته وصراحته وحرّيته، فقد ذلَّل لمن بعدَه وعورةَ الطريق إلى الذُّرى الشامخة، وأزاح من مجرى النهر المتدفّق من منابعه الخالدة كلَّ ما يعترضه من صِعاب، أشدُّها وأعتاها: التوهُّم والخوف، واستطالة الطريق، والعجلة إلى شئ، إن صبر على امتناعه اليوم، فهو بالغُه غدًا وحائزُه.

وقد نشرتُ هذا الكلامَ كلَّه فى سبع مقالات، بمجلة «المجلة» خلال عامى ١٩٦٩- ١٩٧٠. ثم رغب إليَّ كثيرٌ من أهل العلم أن أجمع ذلك بين دفَّتى كتاب. وحَمَل عنّى عبء ذلك بعضُ أبنائى، فتولّى الدكتور محمود إبراهيم الرضوانى نسْخَ تلك المقالات من المجلة، ثم نهض بفهرستها تلك الفهرسة الجامعة، وقام ولدى محمود على المدنى بإخراجها في تلك الطبعة المتقنة.

والحمد لله فى الأولى والآخرة.

مصر الجديدة
٣ شارع الشيخ حسين المرصفى
الأحد. غرة رمضان سنة ١٤١٦ هـ
٢١ يناير ١٩٩٦ م

أبو فهر
محمود محمد شاكر

القَصِيدَة

وهذه هى القصيدة ، بترتيبِ رواية أبى تمَّامٍ فى « كتاب الحماسة » ، إلاّ أنّنى تخيَّرتُ فى رواية أبياتها ، أكثرَ الألفاظ مطابقةً لما ظننتُه ألصقَ بمعانيها ، معتمدًا على روايات العلماء المفرَّقة فى الكتب الأخرى ، ثم قسّمتُها سبعةَ أقسامٍ ، كما بيّنتُ ذلك كلَّه فى الحديث عنها ، فيما بعدُ .

وأثبتُّ نصَّ القصيدة مرَّتين : المرَّةَ الأولى ، أمام كُلّ بيتٍ منها وزنُه ، على ما ألفناه فى «علم العروض» ، وسميتُه « التفعيلَ » ، والمرة الأخرى ، أمام كُلّ بيت منها ، وزنُه برموز الخليل بن أحمد فى « الدوائر » ، (0) يدلُّ على الحركة ، و (ا) يدلُّ على السكون. وأما موضع الزحاف ، وهو حذف الساكن ، فوضعت مكانه نقطة (٠) ، ووضعت تحت « الأوتاد » خطًّا أسود (100) ، وتركتُ « الأسباب » بلا خطٍّ (10) . وبذلك يستطيع الناظر أن يعرف مواقع الأوتادِ ، ومواطن الزحاف فى الأسباب ، بالنظرة الأولى ، وسمَّيت هذا : « التجريدَ » ، أى تجريد مواقع الحركات والسكنات فى القصيدة كُلّها . وبذلك يستطيع القارىء أنْ يرجع إليها عند كُلّ موضع تحدّثت فيه عن مجرى الحركات والسكنات والزحافِ ، فى كلامى عن نغم هذا الشعر ، وعن دِلالة هذا النغم على المعانى .

وأستحسن أن أنشر هنا ، ما سمَّيتُه « فَتَرات التغنّى » بهذا الشعر ، وبيان أقسامها السبعة ، كما ذكرتُه فى مواضعه ، وشرحته شرحًا وافيًا :

الفترة الأولى : البيت الخامس وحده ، رقم : [٥]

الفترة الثـانية : الأبيات الأربعة الأولى ، رقم : [١ — ٤]

الفترة الثالثة : بيتان ، رقم : [٢٥ ، ٢٦

الفترة الرابعة : « ا » بيتان ، رقم : [٢٣ ، ٢٤]

« ب » بيتان ، رقم : [٢١ ، ٢٢]

الفترة الخامسة : « ا » ثمانية أبيات ، رقم [٦ — ١٣]

« ب » ثلاثة أبيات ، رقم : [١٨ — ٢٠]

« ج » أربعة أبيات ، رقم : [١٤ — ١٧]

* * *

أمّا أقسامها السبعة بترتيبها ، فهذه هي :

القسم الأول (١) غناء الفترة الثانية : [١ — ٤]

القسم الثـانى (٢) غناء الفترة الأولى ، البيت : [٥]

غناء الفترة الخامسة « ا » : [٦ — ١٣]

القسم الثالث (٣) غناء الفترة الخامسة « ج » : [١٤ — ١٧]

القسم الرابع (٤) غناء الفترة الخامسة « ب » : [١٨ — ٢٠]

القسم الخامس (٥) غناء الفترة الرابعة « ب » : [٢١ ، ٢٢]

القسم السادس (٦) غناء الفترة الرابعة « ا » : [٢٣ ، ٢٤

القسم السابع (٧) غناء الفترة الثالثة : [٢٥ ، ٢٦]

التفعيل

١

١ — إِنَّ بالشِّعْبِ الَّذِى دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ

٢ — قَذَفَ العِبْءَ عَلَيَّ وَوَلَّى ، أَنَا بِالعِبْءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ

٣ — وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ابْنُ أُخْتٍ ، مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

٤ — مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

٢

٥ — خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الأَجَلُّ

٦ — بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَبِيٍّ ، جَارُهُ مَا يُذَلُّ

٧ — شَامِسٌ فِى القُرِّ ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشِّعْرَى ، فَبَرْدٌ وَظِلُّ

٨ — يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدِى الكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ

٩ — ظَاعِنٌ بِالحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ

١٠ — غَيْثُ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْثٌ أَبَلُّ

١١ — مُسْبِلٌ فِى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وَإِذَا يَعْدُو ، فَسِمْعٌ أَزَلُّ

١٢ — وَلَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وَشَرْىٌ ، وَكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلٌّ

١٣ — يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلاَ يَصْحَبُهُ إِلاَّ اليَمَانِى الأَفَلُّ

١ ـ فاعِلاتُنْ ، فاعِلُنْ ، فاعلاتُنْ ، فَعِلاتُنْ ، فَعِلُنْ ، فاعلاتُنْ

٢ ـ فَعِلاتن ، فَعِلن ، فَعِلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

٣ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

٤ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٥ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٦ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فَعِلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٧ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٨ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٩ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فَعِلاتن

١٠ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

١١ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

١٢ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

١٣ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٣

١٤ — وَفُتُوٍّ هَجَّرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا
١٥ — كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسَنَا البَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ
١٦ — فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ
١٧ — فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّمُوا ، رُعْتَهُمُ ، فَاشْمَعَلُّوا

٤

١٨ — فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ
١٩ — وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاخٍ جَعْجَعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَلُّ
٢٠ — وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

٥

٢١ — صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
٢٢ — يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهِلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

٢٣ — حَلَّتِ الخَمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَأْيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ
٢٤ — سَقِّنِيهَا ، يَاسَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

٧

٢٥ — تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦ — وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

١٤ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

١٥ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

١٦ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

١٧ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

١٨ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

١٩ ـ فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

٢٠ ـ فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٢١ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٢٢ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

٢٣ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٢٤ ـ فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

٢٥ ـ فاعلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فَعِلن ، فاعلاتن

٢٦ ـ فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فَعِلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن

التَّجْرِيدُ

١

١ — إنَّ بالشِّعْبِ الَّذِى دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ

٢ — قَذَفَ العِبْءَ عَلَيَّ وَوَلَّى ، أَنَا بِالعِبْءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ

٣ — وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ٱبْنُ أُخْتٍ ، مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

٤ — مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

٢

٥ — خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الأَجَلُّ

٦ — بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَبِيٍّ ، جَارُهُ مَا يُذَلُّ

٧ — شَامِسٌ فِى القُرِّ ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشِّعْرَى ، فَبَرْدٌ وَظِلُّ

٨ — يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدِى الكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ

٩ — ظَاعِنٌ بِالحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ

١٠ — غَيْثُ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْثٌ أَبَلُّ

١١ — مُسْبِلٌ فِى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وَإِذَا يَغْدُو ، فَسِمْعٌ أَزَلُّ

١٢ — وَلَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وَشَرْىٌ ، وَكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ

١٣ — يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلاَ يَصْحَبُهُ إِلَّا اليَمَانِى الأَفَلُّ

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00·0 |00·0 |0|00·0 (٢)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٣)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٤)

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٥)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00·0 |00·0 |0|00|0 (٦)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (٧)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (٨)

|0|00·0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (٩)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٠)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١١)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (١٢)

|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (١٣)

٣

١٤ — وَفُتُوٍّ هَجَّرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

١٥ — كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسَنَا البَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ

١٦ — فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ

١٧ — فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّمُوا ، رُعْتُهُمْ ، فَاشْمَعَلُّوا

٤

١٨ — فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ

١٩ — وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاخٍ جَعْجَعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَلُّ

٢٠ — وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

٥

٢١ — صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ ، لاَ يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا

٢٢ — يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهِلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

٢٣ — حَلَّتِ الخَمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَأْيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ

٢٤ — سَقِّنِيهَا ، يَاسَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

٧

٢٥ — تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ

٢٦ — وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (١٤)
|0|00|0 |00·0 |0|00 0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٥)
|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٦)
|0|00|0 |00·0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (١٧)

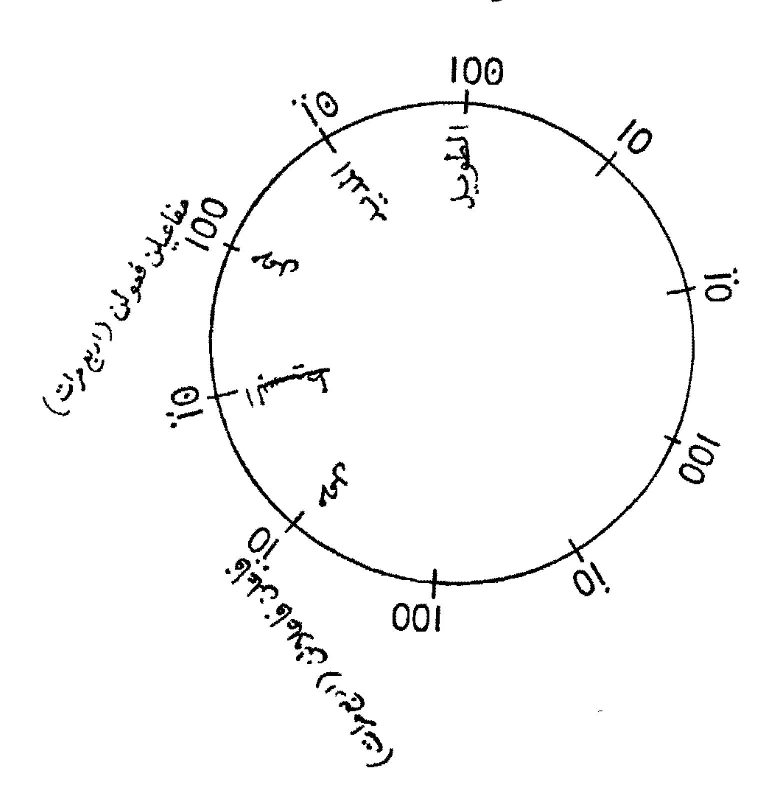
|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (١٨)
|0|00|0 |00·0 |0|00|0 |0|00|0 |00·0 |0|00·0 (١٩)
|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00·0 |0|00·0 (٢٠)

|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٢١)
|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٢)

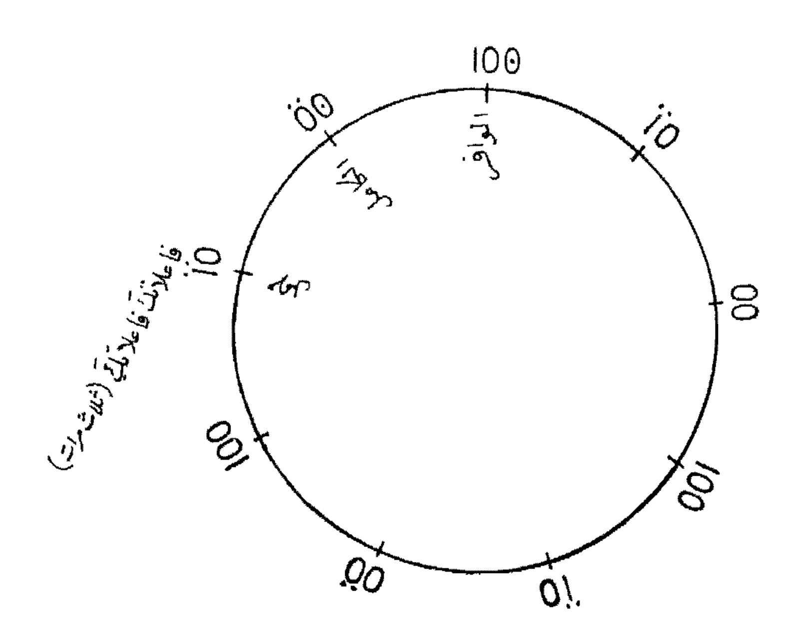
|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٣)
|0|00|0 |00|0 |0|00|0 |0|00|0 |00|0 |0|00|0 (٢٤)

|0|00|0 |00·0 |0|00·0 |0|00|0 |00·0 |0|00|0 (٢٥)
|0|00|0 |00|0 |0|00·0 |0|00|0 |00|0 |0|00·0 (٢٦)

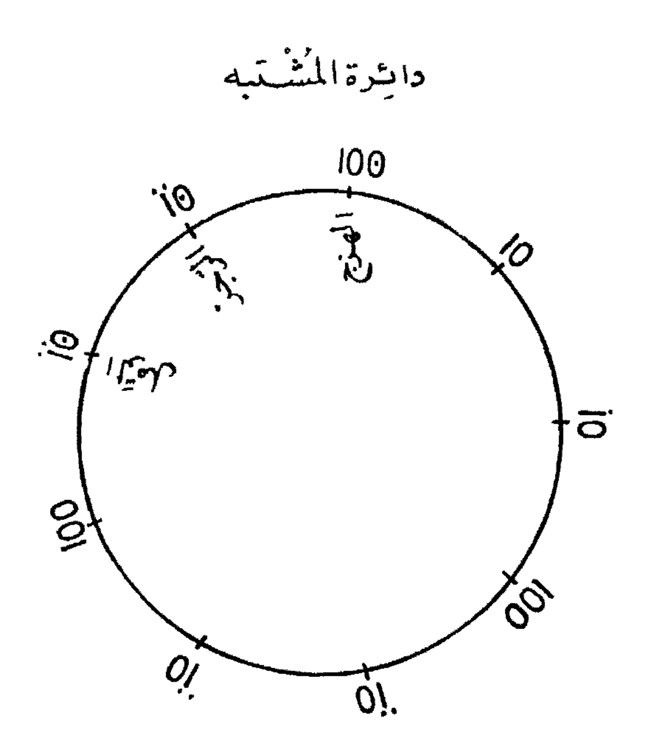
دائرة المختلف



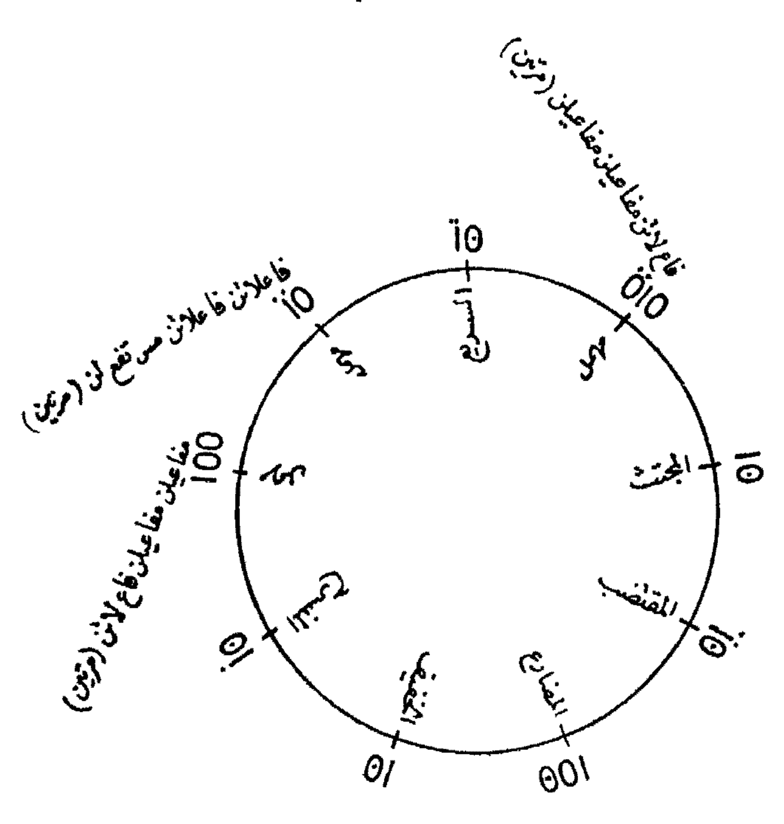
دائرة المؤتلف



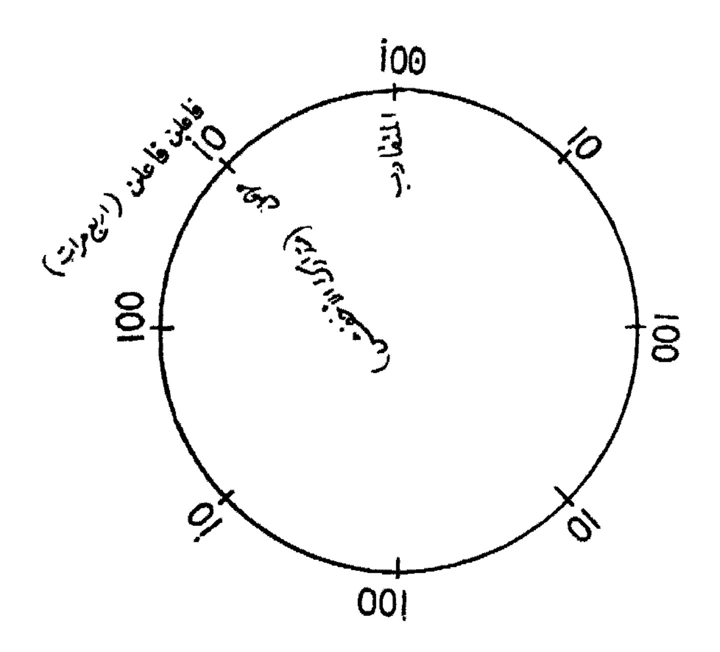
دائرة المُشْتَبه



دائِـرَة المجْتلب



دائرة المتفق



١

نَمَطٌ صَعْبٌ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى المَنْهَجِ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمْيَانُ؟

وَالعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ القَائِدِ فِيهِ الفُجُورُ وَالعِصْيَانُ!

أبو العلاء المعرى

قد يكونُ ذلك وقد لا يكون !

فهل يأذن لى يحيى حقى ، بما أعهده فيه من سماحة النظر ودقة التأمل ، أن أراجعه بعض المراجعة فيما قاله فى فاتحة المجلة (عدد مارس ١٩٦٩) ، فى شأن صاحب الاسم « المخيف » تأبَّطَ شرًّا ، وهو ثابت ابن جابر بن سفيان ، (لا ثابت بن ماجد بن سفيان ، كما كتب) ، والذى ركب شعْرةُ الدهرَ قُرابة أربعة عشر قرناً (لا اثنى عشر قرناً ، كما قال) = ثم فى شأن جوته شاعر ألمانيا العظيم = وفى شأن القصيدة التى شاء لها حسن حظها أن يقع عليها بَصَرُ جوته (كما قال !) فيترجمها ، ثم يراها مختلة الترتيب ، فيقترح لها جوته ترتيباً جديداً = ثم فى شأن افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة ، وهى شأن الشعر العربى عامة والشعر الجاهلى خاصة = إلى شؤون أخرى جاءت فى فاتحة المجلة ؟ هل يأذن ؟

وقد وجدته يقول : « لعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تأبط شرًّا ، إن لم يكونوا قد تلقَّوها بضجرٍ لمشقة اللغة ، أو باستخفاف : إما لسذاجتها ، وإما لتراجع دنياها عن دنيانا ، فإنهم تلقَّوْها بإعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سيلٍ منهمرٍ من الشعر الجاهلى ، فلعلهم الآن حين يقرأونها ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهَّج بجمال فَذٍّ متجدِّد » ! .

أَبِجِدٍّ يرجو يحيى حقى أن تستردّ هذه القصيدة جمالها وتوهُّجَها

من انعكاس ترجمة جوته عليها ؟ أيمزح على عادته أم يَجِدُّ ؟ لا أدرى .

واقتصاد يحيى فى كلامه ، على عادته أيضاً ، أوقعنى فى حيرة . فما أدرى أيعنى بذلك ترجمة جوته فى لغته الألمانية ، أم يعنى « ترجمة ترجمة جوته إلى العربية »![1] وعلى حلِّ هذه المعضلة ، يتوقف تحقُّقُ ما يرجوه يحيى . فإن كان يعنى ترجمة جوته الألمانية ، فقد يكون ذلك ، إذا كان قارئُها العربيُّ ممن يحسن الألمانية ،ويهزُّهُ جمالُ لغة جوته . ومع ذلك ، فهذا أمر صعبٌ تصديقُه ، لأن هذا القارئَ العربيَّ إذا كان لا يحسن فهم عربيةِ شعراء العرب فى جاهليتهم وإسلامهم ، فلن يغنى عنه جوته شيئاً ، إذا هو عاد إلى هذه القصيدة العربية الجاهلية فقرأها . وإذا كان هذا القارئُ نفسُه ممن يحسن العربية ، ويحسن فهم شعرها ، فهو عن جوته فى غنًى ، لأنه سيهتزُّ لها كما اهتز جوته نفسه أو أشد . أما إذا كان يعنى « ترجمة ترجمة جوته إلى العربية » ، فهذا شيء لا يكون أبداً ! فإن كان ، على وجهٍ ما ، فهو أمر مخيف جدًّا ، لأنه يحدُث من حيث يستحيل حُدوثُه ! لأن الكلام المنشور فى عدد المجلة (مارس ١٩٦٩، ص : ٣٤) ، والذى سُمِّى « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية » ، قد أطفأ إشراق لغة جوته الألمانية وأحالها رماداً ، فهو إذن أحرى أن يترك القصيدة العربية القديمة نفسها فحمةً خامدةً ميتة ، بلا حياة = أى هى ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسُّقْم .

لم يبق فى أيدينا إذن ، إلا أن يكون يحيى يغرى القارىء بأن يقع فى أسر الوهم المجرَّد . فمادام جوته ، وهو من هو ، قد اهتز لهذه

---

(١) اضطررت إلى نشر هذه الترجمة فى « باب الملحقات » فى آخر الكتاب ، لكي يتيسر الرجوع إليها .

القصيدة فترجمها ، فهى إذن قصيدة جيدة منتقاة ، (على سذاجتها ، وتراجع دنياها عن دنيانا !) ، وعلى قارئها أن يهتزَّ لها ، سواء عليه أفهمها أم لم يفهمها ! أوَ ليس بكافٍ أن يكون جوته العظيم قد اهتز لها فترجمها ؟ وإذن فالشيء الذى ينعكس على القصيدة العربية القديمة حتى تتوهَّج بجمال فَذٍّ متجدِّدٍ ، هو اسم جوته نفسه ، لا ترجمة جوته الألمانية ، ولا ترجمة ترجمته إلى العربية ! وهذا أيضاً أمر مخيف جداً .

وجوته شاعر عظيم فى لسان قومه ، ولغته الألمانية فى الذِّرْوة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك إلا أن نكون تَبَعاً لأهل لسانه فى الحكم عليه ، لإِجماعهم على براعته وتقدُّمه ، وعلى جمال لغته فى شعره . فإذا ترجم شعراً من لغة أخرى ، فلغته الألمانية بلا ريب فى الذِّرْوة ، ليس لنا أن نمارى فى ذلك . ولكن يبقى بعد ذلك للنظر مجالٌ فى شأن الترجمة : أأحسن أم أساء ؟ أفهم ما يترجمه على وجهه الصحيح أم لم يفهمه ؟ أأخطأ فى التصرف أم أصاب ؟ أأدرك الغاية أم قصَّر ؟ ولا سيما إذا كان جوته نفسه لم يَدَّعِ أنه استوحى قصيدةً فى لغة غريبة ، فأنشأ قصيدة تُنَاصيها وتُساميها فى لغته هو ، بل الذى قاله مصرِّحاً ، هو أنه لم يزد على أن ترجم القصيدة ، بما للمترجم أحياناً من حق التصرف فيما يترجم ، لتباعد اللغتين ، ولتقاذُف ما بين الزمانين .

وقد كان من سوالف الأقضية أنْ سوَّلت لى نفسى ، وأنا فى صدر شبابى ، أن أتعلم الألمانية ، من صديق سويسرى (ألمانى) أعلمه العربية ، هو الدكتور روبرت ران . فلما مضى دهرٌ أعلمه ويعلمنى ، أهدانى « الديوان الشرقى » ، وزيَّن لى أن نقرأه معاً ، فكان مما قرأناه معاً هذه القصيدة العربية التى ترجمها جوته إلى الألمانية . وعلمت يومئذ أن جوته لم يزد على أن ترجم ، ولم يأت فيها بجديد ، وأنه وقع فى أخطاء

كبيرة غطَّى عليها حسنُ بيانه في لغته الألمانية . وتبين لى يومئذ فرقٌ ما بين الترجمة والأصل ، وأظنه كان فرقاً عظيم الدلالة على أن الشعر يفقد نفسه إذا تُرجِمَ ، مهما كانت منزلة المترجم . واستيقنت بعد ذلك كله ، أن جوته نفسه لا يستطيع أن يرى ما ترجمه إلا ضرباً من التفسير لبعض ما تضمنته القصيدة العربية ، لأن جوته شاعر محنَّك ، لا يخطىء هذا القدر من التمييز بين الكلامين .

فكان من أعجب العجب عندى ، أن أجد يحيى حقى يقول : « لم يكن هَمُّ جوته ترجمةَ لفظ بلفظ ، بل البحثَ فى عبقرية اللغة الألمانية وأخيلتها ، عن مثيل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها . وانظر إلى وصفه لحياة البادية وسير القوافل ، (وهذا غريب جدّاً ، إذ ليس فى هذه القصيدة ذكر للقوافل !) كيف رفعه ، مع التزام المطابقة والصدق ، إلى علياءَ من فكر متراكب وخيال ثَرِىّ ، كأن السذاجة (السذاجة مرة أخرى !) بَذْرة فجَّر منها جوته كل طاقاتها الكامنة » ، وغفر الله لكاتب هذا وقارئه ! ... كلام مرسل على عواهنه ، (أى بغير زِمام ولا خطام) ، فيه من التعسف قدر لا يستهان به . هذا أمر مخيف جدّاً ، وصعبٌ أن يصدُق على ترجمة جوته لهذه القصيدة خاصة ، وهو لم يفعل شيئاً مما حُمِّلَ وِزْرَهُ . وهذا الرجل العظيم المتواضع لم يدَّع لنفسه شيئاً من هذا ، فما بالنا ندَّعيه له نحن ،ورثةَ هذه القصيدة ! ! وقد أسلمنى هذا كله إلى أسًى يجعلنى شديدَ الضجر لمشقة هذا النمط الصعب من التعسف والمبالغة ، شديدَ الارتياع لهذا النمط المخيف من التردِّى فى عبودية الأسماء المتوهجة فى سماء غير سمائى ! وناهِيك بهما من داءٍ عَياءٍ لا شفاء له إذا اسْتَشْرَى ، ولا دواء له إلا كبح الجماح ،

ومعالجة أمرنا كله بالعقل البرىء من الهوى ، والنظر السليم من التردُّد والخضوع .

* * *

بعد ذلك كله لا أجد يحيى قد أخطأ الجادّة ، بل استقام على الطريق ، ودعانا إلى أن نقرأ تُرَاثنا لنفهمه ونهتز له ، كما اهتز له الألمانى العظيم جوته . فأثار فى خاتمة مقاله مسائل ، منها : اختلال ترتيب هذه القصيدة ، وما اقترحه جوته من ترتيب جديد ، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة . ثم يسأل يحيى فيقول : « كيف إذا صح أنها فُتاتٌ ، أمدّت جوته بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقى ؟ أفتكون قصيدة تأبَّطَ شرّاً وصلتنا مختلة الترتيب ؟ هل فى القصائد الأخرى التى بين أيدينا ، لو أحسن المرء قراءتها وفهمها ، دلائلُ على جناية الرواية عليها ؟ كيف نظفر ، والقصائد مبعثرةٌ أجزاؤها فى مراجع عديدة ، بنصها الأصلى ؟ ما هو المنهج العلمى الواجب اتباعه فى هذاالبحث ؟ وستبقى هذه الأسئلة تنتظر الجواب عنها » .

وهذه الأسئلة هى التى حملتنى على الكتابة ، استجابةً لهَوَى صديق قديم لا تطاوعنى نفسى على ردِّه فارغاً . وبعض هذه الأسئلة يتعلق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبط شرّاً خاصَّةً ، وبعضها يتعلق بالشعر القديم وروايته عامّةً . والإجابة عن أمر الشعر القديم وروايته عامةً ، تحتاج إلى تفصيلٍ لا تتسع له مثل هذه المقالة ، فهذا موضوع متشعب لا يحيط به إلا كتابٌ مفردٌ . ولكن لابد من كلمة تقال ، قبل الولوج فى مداخل البحث عن قصيدة تأبط شرّاً ، تتضمن بعض الجوانب عما سأل عنه

يحيى ، وتضع للنظر فى دلك حدوداً واضحة .

فالشعر الجاهلىّ المَحْضُ له مشكلة قائمة برأسها ، يَشْرَكُه فى بعضها الشعر فى صدر الإسلام . وكلاهما يعتمد اعتماداً يكاد يكون تامّاً على الرواية المتسلسلة فى بوادى الجاهلية وحواضرها ، ثم فى بوادى الإسلام وحواضره ، إلى أن يصل إلى عهد رواية العلماء ، وتقييد ما يَرْوُونَه كتابةً فى بعض الأحيان ، أو إملاءً على أصحابهم وتلاميذهم أحياناً أخرى . وهذه الفترة واقعة ما بين سنة ١٥٠ قبل الهجرة تقريباً ، إلى نحو سنة ثمانين بعد الهجرة ، على وجه التقريب أيضاً . وهذه فترة طويلة جداً ، مئتان وثلاثون سنة أو تزيد ، تُعَرِّض الروايةَ المتنقلة عن طريق السماع والحفظ ، لعيوبٍ لا يمكن اتقاؤها .

* * *

وينبغى أن يكون واضحاً لنا معنى « الرواية » ، فى الجاهلية وصدر الإسلام . فهى لم تكن صناعة معروفة محدودة ، لها رجال معروفون مميزون يتقلّدُون اسمها ، ويقصدهم القاصدون طلباً لما عندهم من محفوظ الشعر والأخبار ، بل كان أمر « رواية » الشعر والأخبار موكولاً كلُّه إلى فطرة الناس فى التلقّى ، والتذوُّق ، والحرص على مآثر الأهل والعشيرة ، وحب التغنّى فى حال الوحدة ، والوَلُوع بالإنشاد فى سَمَر الليل ، والتباهى فى المواسم والمحافل ، إلى كثير مما يحمل الناس فى كل زمان ومكان ، على تحفُّظ الشعر والأخبار ، وعلى إنشاد ما يحفظون ، والتحدُّث بما يدَّخرون .

وجزيرة العرب أرض مُتراحِبة مترامية ، من حدود الشام شمالاً إلى

أقصى اليمن جنوباً ، ومن أرض العراق شرقاً ، إلى الحجاز وتهامة غرباً وهى مساكن قبائل العرب وأحيائهم ، وفيها بواديهم التى يتنقلون فيها من مكان إلى مكان ، ويلتقون ويفترقون ، وفيها أيضاً حواضرهم وقراهم التى يقصدها أهل البادية للتجارة أو للحج ، وفيها أيضاً أسواقهم التى كانت تقوم طول السنة ، فيحضرها من قَرُب منها من العرب ومن بَعُد . وكان ما يحفظونه من الشعر يتنقل معهم حيث ساروا ، فيأخذ بعضٌ عن بعضٍ ما أنشد ، ويحدِّث بعضُهم بعضاً بما سمع أو حفظ .

فكان شعر كل شاعر فى قبيلة من القبائل أو حَيٍ من الأحياء ، نَهْباً موزَّعاً بين أهليه وعشيرته ، بين مكثرٍ ومقِلٍّ ، وحافظ متقن ، وحافظ متخيِّر لا يستقصى ، وبين راوٍ متتبع لشاعره ، وراوٍ يأخذ بعضاً ويخطىء بعضاً ، لقلة استقرارهم فى ديارهم على حال واحدة من ملازمة بعضهم لبعض . ثم يعرض فى خلال ذلك ما يعرض للناس من موتٍ يذهب معه ما حفظ المتقن والمتخيِّر ، ومن نسيانٍ يذهب ببعضٍ ويبقى بعضاً . وعلى هذا مضى أمر الرواية فى بادية الجاهلية وحاضرتها ، دهراً طويلاً ، بلا كتابٍ مكتوب فى كل حَيٍّ وفى كل قبيلة .

فلما جاء عصر الرواة العلماء ، الذين انبعثوا من الحواضر إلى البوادى ، وكان ذلك فى أواخر القرن الأول من الإسلام ، وجعلوا همَّهم تتبُّعَ الشعر والشعراء فى قبيلة بعد قبيلة ، وحيٍّ بعد حيٍّ ، لَقُوا فى رحلتهم رواةً مختلفين من أهل البادية ، فسمعوا فحفظوا ، أو قيدوا ما سمعوه ، فربما سمع الرجل منهم القصيدةَ من رجل أو رجلين أو ثلاثة من رواة البادية ، بين مكثر منهم ومقِلٍّ ، وحافظٍ متقن وحافظٍ غير متقن ، فتختلف عليه القصيدة فى تمامها أو نقصانِها ، وتختلف بعض ألفاظها ، ويختلف أيضاً ترتيب أبياتها . وربما وقعت له أبيات من قصيدة ، يرويها

عن راوٍ من البادية ، قد ذهب أوّلها وضاع آخرها ، ولم يجد يومئذ من يُتِمُّها له ، ولكن يتفق لآخر من العلماء الرواة ، أن يلقى راوياً من البادية قد حفظ من هذه القصيدة ما ذهب وضاع عند غيره . وربما اتفق أيضاً لأحد العلماء الرواة أن يروى عن البادية شعراً لم يسمعه أحدٌ غيرُه من العلماء الرواة الذين خرجوا فى طلب الشعر ، فينفرد هو بروايته .

والذى لا مِرْية فيه أيضاً أن هذا الشعر الذى خرجوا فى طلبه تعرِض ، له عوارضُ لابدَّ من تقديرها على وجه الإجمال . فقرب عهد الشاعر أو بُعْده من زمان العلماء الرواة ، له أثر فى الرواية = وطول القصيدة أو قصرها ، له أثر آخر = وشهرة الشاعر فى قبيلته وغير قبيلته لها أثر = وذيوع بعض قصائد الشاعر دون بعض له أثر آخر = ورواية شاعر من البادية لشاعر آخر من قومه أو من أخواله أو أعمامه ، غير رواية المتذوِّق منهم والمتخيِّر = واختلاف حال المنشد من رواة البادية ، بين الإقبال والإعراض ، وفى وقت دون وقت ، له أثر أيضاً فيما يتلقَّاه عنه الرواة من العلماء . هذا إلى كثير مما يمكن تقديره فى شأن رواة البادية ، وفى شأن من يتلقَّى عنهم من العلماء الرواة . وفى كتب الأدب ودواوين الشعر دلائلُ كثيرة تدلُّ على صدق ما حاولتُ تلخيصَه والإبانةَ عنه .

والرواة العلماء أنفسهم ، عرضت لهم عوارضُ أخرى فيما سمعوه فحفظوه أو قيَّدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا = ومن لُحُوق الضياع أو التلف ببعض ما قيَّدوه وكتبوه = ومن اختلاف أحوالهم عند إملاء مارووا على تلاميذهم وأصحابهم = ومن تباعد الأيام أو تدانيها من وقت روايتهم إلى وقت إملائهم أو إنشادهم = ومن اختصارٍ فى حال ، وإفاضةٍ فى حال أخرى ، ومما يعرض للناس من الظَّنِّ بما يعرفون أحياناً ، والتبَذْلِ أحياناً

أخرى . وعلى قياس ذلك عرض لتلاميذ هؤلاء الرواة عوارضُ عند الاستملاء من شيوخهم ، أو عند تقييد ما سمعوه منهم أو حفظوه .

فلما جاء زمن انتشار صناعة الورق وتوافره فى الحواضر ، (وذلك فيما بين أواخر القرن الأول من الهجرة ، إلى أواخر القرن الثالث ، وهو نحو مئتى سنة أيضاً) ، جاء أيضاً عصر تقييد الرواية كتابةً وتأليفاً . ويومئذ كان قد اجتمع للمتأخرين من طبقة العلماء الرواة قَدْرٌ وافرٌ جداً من الشعر الذى انحدر إليهم محفوظاً أو مكتوباً مرويّاً عن القدماء من العلماء الرواة ، من بَصْريِّين وكوفيين وبغداديين وحجازيين ، بإسنادٍ متصل ، مع ما فيه من اختلاف فى روايتهم عمن رووا عنه ، ومع اختلاف تلاميذهم وأصحابهم أيضاً فى الذى رووه عنهم . وقد لقيت هذه الطبقة من متأخِّرى العلماء الرواة عَنَتاً شديداً ، فى جمع ما رواه الرواة العلماء القدماء ، وفى تمحيص ما وقع لهم حفظاً وإنشاداً ، أو كتابة وتقييداً ، لتفرُّق ذلك كله بين البصرة والكوفة والحجاز وبغداد ، ولكثرة ما وقع لهم من المكتوب والمحفوظ ، ولاختلاف ذلك كله اختلافاً عظيماً ، ولكنهم لم يَمَلُّوا حتى أدركوا غايتهم فى استقرار أمرِ رواية شعر الجاهلية وصدر الإسلام .

* * *

وصفة هذه الرواية التى استقرّت ، ينبغى أن تكون واضحة كلَّ الوضوح ، حتى لا نقع فى الحيرة عند البحث عن المنهج العلمى الذى ينبغى اتباعه فى أمر الشعر القديم كله . فالقصيدة الواحدة مثلا ، قد رواها عدد مختلف من العلماء الرواة القدماء ، عن رواة مختلفين من رواة البادية ، فى أماكن مختلفة من بلاد العرب ، وفى أحوال يختلف بعضها

عن بعض . فإذا قدَّرنا العوارض التى ذكرناها آنفاً ، لم نجد مَناصاً من أن يلحق هذه القصيدة ضَرْبٌ أو ضروبٌ من الاختلاف : فيختلف عددُ أبياتها زيادة ونقصاً ، وتختلف رواية بعض ألفاظها دقةً وتساهلاً ، ويختلف ترتيب أبياتها تقديماً وتأخيراً ، وتختلف نسبتها أحياناً ، فتنسب إلى شاعرين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك ، من قبيلة واحدة أو من قبائل مختلفة . بل ربما دخلت فى بعض روايتها أبياتٌ لشاعر آخر على وزنها وقافيتها ، من قبيلته أو غير قبيلته ، على قَدْر ما يتميَّز به كل راوٍ من الدقة والضبط ، أو الغفلة والنسيان . هذا إلى ضروب أخرى من الاختلاف يطول ذكرها وبيانها .

والعلماء الرواة المتأخرون ، الذين جمعوا دواوين الشعراء ، ودواوين أشعار القبائل ، لم يقصِّروا فى بيان مواضع الاختلاف التى ذكرناها ، كُلٌّ على قدر مبلغه من العلم ، وعلى قدر ما تيسَّر له من الرحلة والرواية ، أو توافر الكتب المدوَّنة ، كما نرى ذلك فيما وصل إلينا مطبوعاً من الدواوين التى صنعها أبو سعيد السُّكرىّ (٢١٢- ٢٧٥هـ) ، أو ثعلب (٢٠٠- ٢٩١هـ) أو ابن السِّكِّيت (١٨٦- ٢٤٤هـ) ، أو الطُّوسى (وهو من أقران ابن السكيت) ، أو الأحول (وهو من أقران هؤلاء أيضاً) ، إلى عددٍ كثيرٍ جدّاً قد صنع دواوين جماعة كبيرة من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام ، لا يزال بعضها مخطوطاً لم ينشر ، وبعضها لم يصل إلينا على الوجه الذى ألَّفه عليه صاحبه ، وبعضها نجد ذكره فى مثل فهرست ابن النديم (توفى فيما بعد سنة ٣٨٥هـ) ، وهو عدد ضخم جدًّا ، لا نكاد نعرف عنه شيئاً إلى يومنا هذا .

وضياع هذه الأصول المتقنة التى أعانت على استقرار رواية شعر

الجاهلية وصدر الإسلام ، لم يكن وحدَه هو البلاءَ الذى أصاب رواية هذا الشعر ، وألحق العيبَ بمعرفتنا له ، بل حاق به بلاءان آخران : بلاءٌ قديم ، وبلاء مُحْدَثٌ . فابتُلِيت أصوله القديمة التى صنعها هؤلاء الرواة العلماء بجهلةٍ من النساخ القدماء ، أحدثوا بجهلهم خَلَلاً شديداً فى دواوين الشعر ، فأسقطوا إسناد الرواية ، وأسقطوا أيضاً اختلاف الرواية المبيَّن فى الأصول القديمة ، وأسقطوا نسبة كل رواية إلى صاحبها ، وأسقَط بعضهم تعليق العلماء القدماء وجرَّد الشعر منها . وكثير من الدواوين التى وصلتنا ، هى مما دخله تصرُّف هؤلاء النساخ . فهذا بعض البلاء القديم .

أما البلاء الحديث ، فجاء مع عهد المطابع ونشر الكتب مطبوعةً ، فقد تولى نشرها من لا يحسن من هذا شيئاً ولا يبالى به ، فاختلط الأمر اختلاطاً شديداً ، ودخل عليها فسادٌ جديدٌ كان حقُّه أن يُسْتَصلح . ولولا بعض ما تولاه المستشرقون من طبع بعضها طبعاً مُقارباً ، لوَفْرة ما عندهم من الأصول التى فقدناها ، لازداد الأمر فساداً . فلزامٌ علينا أن نعيد بناءَ ما تهدَّم ، ونتحرَّى غاية التحرِّى جَمْعَ هذه الدواوين المفرَّقة فى أنحاء العالم ، ثم نشر ما تيسر من ذلك نشراً دقيقاً ، يردّ رواية الشعر القديمة إلى قريب من أصلها الذى كانت عليه ، بغير اختصارٍأو تبديلٍ أو خلطٍ . وقد قام بعض أفاضل زماننا بنشر بضعة دواوين ، تعدّ خطوة إلى هدفٍ كبيرٍ يحتاج إلى جهود متواصلة حتى نبلغه .

فإذا تَمَّ هذا ، أو بعضه ، كان من الممكن القريب أن نزيل الإبهام عن كثير من مواطن الإبهام ، وأن نلم ما تَشعَّث من رواية الشعر وما تفرق من دواوينه ، وأن نضع الموازينَ القسْطَ التى تعصمنا من الزلل فى الحكم على بناء الشعر الجاهلى ، بأنه مفتقر إلى ما يسمونه « وحدة

القصيدة » ! وأكثر من يَلْهَجُ بمثل هذه المقالة فى شعر الجاهلية ، ممن ليس لهم بَصَرٌ بالشعر ، ولا معرفةَ لهم بدواوين شعر الجاهلية ، ولم يمارسوا قطُّ عناءَ البحث عما تفرق فى كتب العربية من هذا الشعر . ومع ذلك ، فليس الأمر فى هذا الشعر كله على الصفة التى ذكرناها . فالشعر الذى بين أيدينا اليوم ، مطبوعاً كان أو مخطوطاً ، فيه عددٌ لا يستهان به من القصائد التامة البناء ، أو القصائد الطوال التى فُقد بعضها ، ولكن بقى منها ما يدلُّ على جزء كبير من بنائها ، ولا يستطيع ناظرٌ خبيرٌ أن يخطىء فيها صحةَ البناء الشعرى وكمالَ النبض الحىّ على مرِّ هذه القرون الطوال .

وعلة تَفَشِّى هذه المقالة الخبيثة فى اتهام الشعر الجاهلى عامة بالتفكك والاختلال ، هى علة العصر الذى صار أبناؤه يتلمَّسون المَعَابة لأسلافهم وآبائهم ،فى خبرٍ مطروحٍ ، أو كلمةٍ شاردةٍ ، أو ظاهرةٍ محدودةٍ ، فيبنون عليها تعميماً فى الحكم ، يتيح لأحدهم أن يشفى ما فى النفس من حبّ القَدْح ، والتردِّى فى طلب المذمّة ، أو أن يتقلَّد شِعار التجديد أو الإغراب ، طلباً للذكر وحبّاً للصِّيت .

وكثير من القصائد التى وقفتُ عليها مختلَّةَ البناء فى رواية من روايات العلماء القدماء الثقات ، أمكننى بالتقصِّى والتفتيش ، أن أجمع لها روايات أخرى مختلفة فى المخطوط والمطبوع من الكتب والدواوين ، فصحَّح بعضُ هذه النصوص بعضاً ، حتى وجدتها قد استقامت على نهجٍ واضحٍ ينفى عنها افتقارَها إلى صحة البناء ، أو إلى ما يسمُّونه « الوحدة » . ولكن للتقصِّى والتفتيش شروطٌ يغفلها كثير من الدارسين ، فيما وقعت عليه من الدراسات . فإذا كان الاستقراء والتتبع شرطاً لازماً لافِكاك منه ، فإنه لا يغنى شيئاً إذا اعتمد على مجرَّد إثبات فروق

الاختلاف ، بل لا بد من التحرّى والتثبت فى سبيل تعليل هذه الفروق تعليلاً يعتمد على المراجعة الطويلة لمعانى الشعر ، ولمقاصد الشعراء ، ولاختلافهم فى ذلك واتفاقهم ، مع الحرص على كشف أسباب الاختلاف والاتفاق ، ومع الدقة التامة والأناة عند النظر فى اختلاف ترتيب أبيات القصيدة ، وفى تبايُن رواية ألفاظها . فإن النظرة العَجْلَى ربما أدّت إلى تتابع الخطأ ، وإلى فساد كبير ، ربما أتيح لى أن أكشف عن بعضه فى عمل بعض الدارسين ممن زعم أنه يعيد ترتيب قصيدة ظنها مختلة . ومن أهم الشروط التى يُسرع الدارسُ إلى إغفالها ، فرحاً بكثرة ما جمع وحشد ، هو الترتيب التاريخى للكتب التى استخرج منها هذه الروايات ، ثم غفلته بعدُ عن الترتيب التاريخى لما يتيسر له من نُسَخ كل كتاب ، ثم تركُ التفطُّن لما يمكن أن يكون دخل على أصول هذه الكتب فى نُسَخها المختلفة من زيادة أو نقص أو اختلاف . ثم أضرُّ شىءٍ أن يتعجّل فلا يُنْزِل كل كتاب منها منزلته الصحيحة ، بالتحرّى فى أمر مؤلّفيها ودرجتهم من الإتقان والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر .

هذا قدر مختصرٌ جدّاً ، لا يَفِى بكل ما ينبغى أن يقال فى رواية الشعر الجاهلى ، جعلته جواباً لما سأل عنه يحيى حقى فى آخر فاتحة المجلة ، واتخذته مقدمة للقصيدة التى ترجمها جوته ، والتى نسبت إلى تأبط شرّاً . ولعلى أستطيع أن أوضح بما أكتب ، كيف يكون المنهج العلمى الواجبُ اتّباعه فى شأن الشعر الجاهلى ،والذى سأل عنه الأستاذ يحيى حقى . ولو خُيِّرتُ لاخترتُ غير هذه القصيدة لتطبيق المنهج ، لما سوف تراه من المشقّة التى يتعرّض لها دارسُها .

* * *

وهذه القصيدة المنسوبة لتأبط شرّاً ، ليست بأمثل القصائد المفردة التى تعين على بيان قدرٍ كافٍ مما أشرت إليه آنفاً ، ولكنها حَسْبُنا فى الدلالة على الطريق والمنهج . وكل ما تلقاه من العَنَت فى تتبّع ما سوف أسْرُده ، فمحمولٌ وِزْرُه ، إن شاء الله ، على يحيى حقى ، لأنه هو الذى حملنى على ركوب هذا المركب الوَعْر !

وأول مشكلة معقدة تعرض ، هى مشكلة نسبتها إلى صاحبها الذى هو صاحبها . والاستهانة بأمر نسبة الشعر إلى صاحبه مُضِرٌّ ، لأنه يُدخل الخلط والفساد فى تمييز شاعرٍ من شاعرٍ ، وفى الكشفْ عن خصائص بِنْيَةِ كل شاعر فى شعره . ولتحقيق النسبة خطر عظيم فى أمر الشعراء المقلّين ، وفى أمر الشعراء أصحاب المفردات من القصائد ، لأن عَبِيد الشعر لهم مناهج غير مناهج الذين لم يقولوا الشعر إلا فى مواقف بعينها ، أثارتهم فانطلقوا يتغنّون به ، وغير مناهج المقلّين أصحاب القصائد ذواتِ العدد . وهذا شىء أرجو أن أكشف عنه فى غير هذا الموضع .

ونقل النصوص التى وقفت عليها فى نسبة هذه القصيدة ، يطول جدّاً ، فاختصرته اختصاراً غير مُخِلٍّ ، ورتبته ترتيباً يعين على توضيح مشكلة نسبته إلى من ينبغى أن تنسب إليه . وفضّلتُ أن أقدّم بين يَدَىْ ذلك ، بذكر العلماء الذين نسبوها ، أو نسبوا بيتاً منها أو أبياتاً فى كتبهم ، على ترتيب تاريخ مولدهم ووفاتهم ، ليرجع إليه القارىء عند ذكرهم ، دون أن أشير إلى ذلك فى كل موضع ، وليُعرفَ المتقدم منهم والمتأخر من قريب وبأيسر النظر ، وهم هؤلاء :

ابن هشام (٠٠٠ – ٢١٨هـ)

الجاحظ (١٥٠- ٢٥٥هـ)

أبو تمّام (١٨٨- ٢٣١هـ أو قبلها)

ابن قُتَيْبة (٢١٣- ٢٧٦هـ)

ابن دُرَيْد (٠٠٠- ٣٢١هـ)

ابن عَبْدِ رَبِّه الأندلسيّ (٢٤٦- ٣٢٧هـ)

أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤- ٣٥٦هـ)

الخالديّان ، أخوان ، توفى أحدهما (سنة ٣٨٠هـ) والآخر (سنة ٣٩٠هـ)

الجوهريّ (٠٠٠- ٣٩٣هـ)

المرزوقيّ (٠٠٠- ٤٢١هـ)

أبو عُبَيْدٍ البكريّ الأندلسيّ (٠٠٠- ٤٨٧هـ)

التبريزىّ (٤٢١- ٥٠٢هـ)

ابن بَرِّىّ (٤٩٩- ٥٨٢هـ)

القِفْطِيّ (٥٦٨- ٦٤٦هـ)

البغدادىّ (١٠٣٠- ١٠٩٣هـ)

* * *

وهذه صفة نصوصها ، مرتبة على نسبتها إلى من نسبها إليه هؤلاء العلماء جعلتها تيسيراً خمسةَ أقسامٍ .

(١)

١ - مَنْ جرّد نسبتها إلى تأبَّطَ شرّاً : أبو تمام ، وتبعه الجوهرىّ .

٢ - من ردَّدَ فى نسبتها إلى « تأبّط شرّاً » ، على وجه الإبهام :

الجاحظ فقال : « قال تأبّطَ شرّاً ، إن كان قالها » (الحيوان ٣: ٦٨) .

وقال مرة أخرى : (الحيوان ١: ١٨٢)

« وقال تأبط شرّاً ، [أو أبو مُحْرِز خَلَفُ بن حيّان الأحمر] » .

وما بين القوسين المعكوفين زيادةٌ من إحدى النسخ . أما المطبوعة الأولى ، وهى أيضاً مطبوعة عن عِدَّة نسخ ، فكان فيها : « وقال ابن أخت تأبّط شرّاً » ، فهذا يرجِّحُ عندى أن هذه الزيادة التى وضعها الناشر بين القوسين ، (وأحسن فيما فعل) ، زيادة أقحمها ناسخ . وأيضاً ، فإنى رأيت الجاحظَ فى كتبه حين يذكر « خلفاً الأحمر » لا يزيد على أن يقول « خلف » ، أو « خلف الأحمر » ، ولم يرد فى « كتاب الحيوان » كلّه إلّا على أحد هذين الوجهين ، وكذلك فى كتابه الكبير أيضاً ، « البيان والتبيين » ، إلا فى موضعين : أحدهما حين حدَّث عن غيره ، فقال : « قال أبو العاصى : أنشدنى أبو مُحْرِز ، خَلَفُ بن حيّان ، وهو خلف الأحمر ، مولى الأَشْعَرِين » (البيان ١: ١٢٩) = والموضع الآخر حين ذكر عدداً من الخطباء من الرواة والنسّابين والعلماء ، فذكرهم جميعاً بأسمائهم وأسماء آبائهم وكُنَاهم أحياناً ، فجاء به على النَّسَق ، قال : « وخَلَف بن حيّان الأحمر الأشعرىّ » (البيان ١: ٣٦١) .

فَمَجِىءُ ذكرِ « خلف » على غير الوجه الذى تعوَّد الجاحظُ أن يذكره به فى كتبه ، يرجِّح أيضاً أن هذه الزيادة بين القوسين ، من ناسخ أقحمها . ومن أجل ذلك ، أخشى أن يكون الجاحظ فى قوله : « إن

كان قالها » ، إنما تردَّد بين نسبتها إلى « تأبَّط شرًّا » ، وبين نسبتها إلى « ابن أخت تأبط شرًّا » ، كما كان فى المطبوعة الأولى . ولذلك يسىء جدّاً من ينقلُ هذا النصَّ عن هذا الموضع من « كتاب الحيوان » ويحذف الأقواس التى أحسن الناشر إذ وضعها ، ثم يبنى على ذلك أن الجاحظ تردَّد فى نسبتها إلى « تأبط شرًّا » أو إلى « خلف » .

٣ – من ردَّد فى نسبتها إلى « تأبط شرًّا » أو إلى غيره ، مصرِّحاً باسمه : ابنُ دريد . قال مرة : « قال الشَّنْفَرَى ، أو تأبَّط شرًّا » (الجمهرة ١: ٦٩) ، وقال مرة أخرى : « وأنشدُوا بيت العَدْوَانىِّ سرًّا ، وقال قوم : إنه لتأبط شرّاً » ، (الجمهرة ٢: ١٦٧) .

= والآخر : البكرىّ الأندلسىّ فى كتابه اللآلىء (ص : ٩١٩) فقال : « اختُلِفَ فى هذا الشعر فقيل : إنه لابن أخت تأبَّط شرًّا ، خُفَاف بن نَضْلَة = وقيل : إنه للشَّنْفَرَى = وقيل : إنه لخلفٍ الأحمر = وقد نُسِب إلى تأبط شرّاً » .

(٢)

٤ – من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شرًّا » ، بلا بيانٍ عن اسمه : الجاحظ ، فى إحدى نسخ الحيوان (كما سلف رقم : ٢) = وابن عبد ربه الأندلسىّ فى العقد (٣: ٢٩٨/ ٥: ٣٤٥) = والبكرىّ الأندلسىّ فى معجم ما استعجم (ص : ٧٤٧) = والتبريزىّ فى شرح الحماسة .

٥ – من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شرًّا » ، وزعم أنه « الهَجَّالُ ابن امرىء القيس الباهلىّ » ، وهو أقدم العلماء جميعاً : ابن هشام فى

« كتاب التيجان » (ص : ٢٤٦) .

٦ – من نسبها إلى « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، وزعم أنه « خُفَاف ابن نَضْلة » : البكريُّ الأندلسيُّ (كما سلف رقم : ٣) .

٧ – من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شرّاً » . وزعم أنه « الشنفرى » : ابن دُريد ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب مادة (خلل) = وابن برّيٍّ فى حاشيته على صحاح الجوهريّ ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب (سلع) = والبغداديّ فى الخزانة (٣ : ٥٣٢) .

٨ – من جرّد نسبتها إلى « الشَّنْفَرَى » : أبو الفرج الأصفهانيّ فى الأغانى (٦ : ٨٦) ، ولم يذكرها فى ترجمته .

٩ – من ردّد فى نسبتها إلى « الشنفرى » أو إلى غيره : ابن دريد فى الجمهرة (٣ : ٢٧٢) ، قال : « وأنشد للشنفرى ، إن كان قاله ، وقيل : إنها لخلف الأحمر » = والبكريّ (كما سلف رقم : ٣) .

(٤)

١٠ – من نسبها إلى « العَدْوانيّ » : ابن دريد (كما سلف رقم : ٣) .

(٥)

١١ – من نسبها إلى « خلف الأحمر » وزعم أنه نحلها « ابن أخت تأبط شرّاً » : أقدمهم ، ابن قُتَيْبة فى الشعر والشعراء

(: ٧٦٥)، [1] = وابن عبد ربّه فى العقد (٥: ٣٠٧) ، وكأنه إنما نقل ما نقله عن ابن قتيبة ، وجاء به على وجه التمريض فقال : « ويقال » = والقِفْطِىّ فى إنباه الرواة (١: ٣٤٨، ٣٤٩) ، فى خبرٍ سأشير إليه فيما بعد = والمرزوقىّ ، والتبريزىّ فى شرحيهما على الحماسة ، إذ صحّحا نسبتها إلى « خلف » .

١٢ - من ردَّد فى نسبتها إلى « خلف الأحمر » : ابن دريد (كما سلف رقم : ٩) = وابن عبد ربه (كما سلف رقم : ١١) = والبكرىّ (كما سلف رقم : ٣) .

* * *

وهذه النصوص المختلفة التى حاولت اختصارها وترتيبها ، من أصعب ضَرْبٍ وجدتُه من ضروب الاختلاف فى نسبة شعرٍ إلى صاحبه . وتخليصُ نسبتها إلى واحدٍ منهم أمرٌ شاقٌّ ، قد اختلف فيه المُحدَثون ، وسلك بعضهم إلى ترجيح رأيه مسلكاً لا يستقيم كلَّ الاستقامة . ولا يسُوغ لى أن أمضىَ فى سبيل ترجيح نسبة هذه القصيدة إلا بعد أن أُبرِىء ذِمَّتى ، فإنّى اجتهدت ما استطعت فى جمعها ، ولكنى لا أقطع بأنَّ الذى وصلت إليه هو الغاية ، وعسى أن تَجِدَّ غداً نصوص أخرى ، تزيدنى ثقةً بما رجَّحته ، أو تردُّنى إلى حقٍّ أخطأته .

* * *

وفى نصّ القصيدة ثلاث دِلالات عظيمة الخَطَر والنفع فى تحديد

(١) سيأتى فى أول المقالة التالية ، ما وقعت فيه من الخطأ هنا ، فإن أقدمهم « دعبل ابن على الخزاعى » ، كما سترى فيما بعد .

الاختلاف الذى وقع فى نسبتها :

الدّلالة الأولى : أن البيت الثالث والبيت الرابع والعشرين وهما قوله .

وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ٱبْنُ أُخْتٍ مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

ثم قوله :

فَٱسْقِنِيهَا ، يَاسَوادَ بْنَ عَمْرٍو ، إنَّ جِسْمِى ، بَعْدَ خَالِى ، لَخَلُّ

يدّلان دِلالة قاطعة على أنها لشاعرٍ يرثى خاله أخا أمّه ، الذى طلب ثأره فأدركه .

والدّلالة الثانية : أن الأبيات الثلاثة (١٨ - ٢٠) ، والتى يقول فى أولها :

فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ

تدلّ أوضح الدّلالة على أن خاله المقتول ، كان شديد النّكاية فى هذيل ، وعلى أن هذيلاً قتلته .

والدّلالة الثالثة : أن البيت الحادى والعشرين ، وهو قوله :[1]

صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا

يدلّ على أن هذا الشاعر قد أوقع بهذيل ، ونال ثأرَهُ منهم .

ثم نجد فى القصيدة بيتاً ، وهو البيت الرابع والعشرون الذى

(١) انظر القصيدة بتمامها فى أول الكتاب .

سَلَف ، والذى فيه ذِكْرُ « سَوَاد بن عمرو » ، فلو قد أُتيح لنا أن نعرف من يكون « سَوَادُ بنُ عمرو » وما نسبُه ، لكان هذا البيتُ وحدَه أحسنَ دليلٍ يهدى إلى معرفة صاحب هذا الشعر ، أو يعين على ترجيح رأيٍ على رأيٍ ، ولكن حسبنا الآن هذه الدِّلالات الثلاث .(١)

* * *

ولهذه القصيدة نسبتان : أولاهما تجعلها جاهليةً خالصةً ، يدلُّ على ذلك ما تضمَّنته النصوص التى أثبتها (من رقم : ١- ١٠) = والأخرى تجعلها إسلاميةً خالصةً ، صنعها خلفٌ الأحمر ، ثم نسبها إلى جاهلّي (رقم : ١١، ١٢) .

وأقدم من نسبها إلى جاهلى ، هو أقدم هؤلاء العلماء جميعاً ، وهو ابن هشام فى كتاب التيجان (رقم : ٥) ، نسبها إلى « الهجَّال بن امرىء القيس الباهليّ ، ابن أخت تأبط شرّاً » ، فى خبر طويل جدّاً (التيجان : ٢٤٣- ٢٥١) ، فيه خلطٌ كثير واضح ، وليس فى كتب الثقات ما يؤيّده .

و « كتاب التيجان » فيه آفاتٌ عظيمة ، وأخباره لا يطمئنُّ إليها أحدٌ من أهل العلم . والشعر الذى فيه ، خليطٌ فاسدٌ جدّاً ، وإن كان بعضُه صحيحَ النسبة إلى أصحابه ، وبعضه لا تصحُّ نسبته . وابن هشام نفسه كان قليل العلم بالشعر ، حتى لو صحَّت نسبة « كتاب التيجان » هذا المطبوع إليه . ونعم ، كان « تأبَّط شرّاً » من « بنى فَهْم بن عمرو

---

(١) سيأتى فى المقالة الخامسة أنى أرجح أن « سواد بن عمرو » ، هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، وأنه ابن أخى تأبط شرا ، وابن خال هذا الشاعر . وانظر فهرس الأعلام .

ابن قيس عَيْلان بن مُضَر » ، و « باهلة » التى نُسِبَ إليها « الهجّال بن امرىء القيس » هم « بنو مالك بن أَعْصُر بن سعد بن قيس عيلان بن مضر » ، ولكنى أستبعد أن يكون « الهجّال » هو « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، لأن ديارَ باهلةَ كانت عند مجىء الإسلام باليمامة فى شرقىّ نَجْد ، وديار بنى فَهْم [رَهْط تأبّط شرّاً] كانت بالحجاز غربىّ نجد . ويا بُعْدَ ما بينهما !

ولم أجد فى شىء من مراجعى ذكراً لأحدٍ يقال له « الهجال بن امرىء القيس الباهلىّ » . وقد زعم « كتاب التيجان » أن « الهجال » كان رئيساً شاعراً فارساً ، وأظنه لو كان بهذه المنزلة ، وكان معروفاً مذكوراً ، لما خفى أمره كلَّ هذا الخفاء . ومن « باهلةَ » قومِ هذا « الهجال » ، كان أعظمُ رواة العرب « الأصمعى ،عبد الملك بن قُرَيْبٍ الباهلىّ » ، فكان حقيقاً بأن يذكره أو يذكر له خبراً أو شعراً . فهذا كله قادحٌ فى النسبة التى جاء بها مؤلف « كتاب التيجان » ، وخالف الناس ، وانفرد بها وحدَه ، فيما أعلم .

* * *

وأمّا من نسبها إلى « تأبّط شرّاً » الجاهلى ، فهم بين مجرِّدٍ ومتردِّدٍ . وأقدم من جرَّد نسبتها إليه وانفرد بذلك ، وتابعه من تابعه ، هو أبو تمام فى « كتاب الحماسة » (رقم : ١) . وكانَ همُّ أبى تمام فى الحماسة اختيارَ جيّد الشعر لمعانيه وألفاظه ، ولم يكن من همّه تحقيقُ النسبة . وقد ألف « كتاب الحماسة » فى مَرْجِعِه من خُرَاسان إلى العراق ، فقَطَعه الثلجُ وهو بهمَذَان ، عند أبى الوَفاء بن سَلَمة ، فأحضر له ابن سَلَمةَ خِزانة كتبه ، فألّف منها خمسة كتب ، منها « كتاب

الحماسة » ، فعسى أن يكون وقع له هذا الشعر فى كتاب ، فيه مثل ما قال معاصرهُ الجاحظ (رقم : ٢) : « وقال تأبَّط شرّاً ، إن كان قالها » ، فلم يحفل بذلك عند إثبات هذه القصيدة فيما تخيَّره ، فقال : « وقال تأبَّط شرّاً » وقَطَع ما بعده . يؤيِّد هذا استقراءُ ما جاء فى سائر « كتاب الحماسة » ، وما جاء فى « كتاب الوحشيات » له أيضاً ، من قلة الاحتفال بتحقيق النسبة .[١] فهذا وجهٌ من النَّظَر .

وأمَّا أقدم من تردَّدَ فى نسبتها إلى « تأبَّط شرّاً » ، فالجاحظ . ولكنه جاء بتردُّده مُبْهَماً ، لم يعيِّنْ شاعراً ينسبها إليه ، ولم يبيِّن لنا علَّة تردُّده (رقم : ٢) . وقد استظهرت آنفاً فى تعليقى على ما جاء فى كتاب الحيوان ،[٢] أن تردُّدَه يُوشِكُ أن يكون كان فى نسبتها إلى « تأبَّط شرّاً » أو إلى « ابن أخت تأبَّط شرّاً » . ووجه التردُّد عندى ، لو كنتُ مكانه ، أن أظنّ أنْ لو كان الشعر لتأبَّط شرّاً ، وكان المقتولُ خالَهُ ، لردَّد ذلك فى بعض شعره حزناً عليه ، ولجعله عِلَّةً لكثرة غاراته المعروفة على هذيل ، ولوقع إلينا ذَرْوٌ من خبرٍ فى أيام هذيل وأخبارها وأشعارها ، يُذْكَرُ فيه خالُ تأبَّط شرّاً ، لأنه كان كثير النّكاية فيهم ،كما دلَّت عليه القصيدة = ولِمَا عُرِف من شدّة نكاية تأبَّط شرّاً نفسه فى هذيل ، ثم كان ما كان من قتلهم إيّاه فيما بعد . فهذا وجهٌ ، ووجهٌ آخر هو أنى أجد نسبتها إلى تأبَّط شرّاً ، أمراً صعباً ، لأن نَسْجَها يخالِفُ كلَّ المخالفة ما وصل إلينا من شعره . وهذا أمرٌ دقيق لا سبيل إلى الإبانة عنه فى هذا الموضع .

* * *

(١) سيأتى فى أول المقالة التالية ، بعض الحديث عن صنيع أبى تمام فى « كتاب الوحشيات » .

(٢) انظر ما سلف ص : ٤٧، ٤٨.

وأمّا من نسبها إلى « الشَّنْفَرى » الجاهليّ ، متردِّداً أو غير متردِّدٍ ، فأقدمهم جميعاً ابن دُرَيْد (رقم : ٣، ٩) ، ثم أبو الفرج الأصفهانيّ (رقم : ٨) ، ثم البكريّ (رقم : ٣، ٩) فلو صحَّ ما ذكره صاحب ديوانه المخطوط ، من أن أمَّ الشَّنْفَرى « كانت سَبِيَّة فى هُذَيْل بعدُ » ، وذلك فى مقدمة لاميته المشهورة باسم « لاميَّة العرب » ، فإن هذا السَّبى الذى لحقها ، خليق أن يحمل خالَ الشنْفَرى ، أخا أمِّه ، على الغارة على هُذَيْل والنِّكاية فيها ، حتى إذا ما قتلته ، جاء ابنُ أخته الشَّنْفَرى فأوقع بهذيل وبلغ منها ، والشنفرى يومئذ شاعرٌ معروفٌ مشهورٌ . فهذا وجهٌ، ولكننا لا نجد له ما يَعْضُده فى أخبار هذيل وأشعارها، ولا فى الذى وصل إلينا من شعر الشنفرى وأخباره. هذا مع ما أجِدُه أيضاً من بُعْد بيانِ هذه القصيدة، عن بيان الشنفرى فى قصائده التى انتهت إلينا، على قِلّتها.

وأمّا من نسبها إلى « الشَّنْفَرى » ، وجعله « ابنَ أخت تأبَّط شرّاً » (رقم : ٧) ، فهذا باطلٌ من وجوه ، أشدُّها : أن صحيح شعر تأبَّط شرّاً ، دالٌّ على أن الشَّنْفَرى مات قبله ، وأنه رثاه بقصيدة رواها أبو تمام فى كتاب الوحشيات (رقم : ٢٠٨) ، وأبو الفرج فى الأغانى (٢١: ٨٩) ، ونشرها الأستاذ عبد العزيز الميمنىُّ فى مقدمة ديوان الشَّنْفَرى فى ٢٧ بيتاً . هذا على أننا لم نجد فى كتاب آخر قطُّ : أن الشنفرى كان « ابن أخت تأبَّط شرّاً » . وأوّل ما وجدناه من ذلك ، إنما هو عند ابن بَرِّيّ ، وهو متأخر جدّاً ، فى القرن السادس الهجريّ ، ولم ينقله عن أحدٍ ، ولم ينسبه إلى سابق ، ثم تابعه عليه صاحب الخزانة فى القرن الحادى عشر . وكأنه خلط بين الأقوال ، إذ رأى الشعر منسوباً إلى « الشنفرى » ، ومنسوباً إلى « ابن أخت تأبَّط شرّاً يرثيه » أيضاً ، ورأى فى القصيدة قوله : « إنَّ جِسْمِى بعد خالى لَخَلٌّ » ، فقال : « يعنى

بخاله : تأبَّط شرّاً ، فتبت أنه لابن أخته الشنفرى » ، وفَعَلَ ابن برّيّ ذلك ردّاً على الجوهريّ (كما سلف رقم : ١) ، حين نسب الشعرَ إلى تأبّط شرّاً .

أمّا ما جاء في (رقم : ٧) أيضاً من نسبة مثل هذا الخلط إلى ابن دريد ، في لسان العرب مادة (خلل) ، فهو تصرّفٌ مَعيبٌ من صاحب لسان العرب ، لأنه نقل نصَّ ابن دريد في الجمهرة (١: ٦٩)، وهو : « وروى البيت المنسوب إلى الشنفرى أو تأبّط شرّاً » ، فكتب مكانه : « ... ابن أخت تأبط شرّاً » ، فهذا شيء لا يُعْتَدُّ به .

* * *

لم يبق بعد ذلك إلا نسبتها إلى مجهول هو : « ابن أخت تأبط شرّاً ، يرثي خاله تأبّط شرّاً الفَهْمِيّ ، وكانت هذيل قتلته » . وأقدم من قاله هو ابن عَبْد رَبّه الأندلسي (رقم : ٤) = أو نسبتها إلى مُسَمًّى ، وهو « ابن أخت تأبّط شرّاً ، خُفَاف بن نَضْلَةَ ، يرثي خاله ، وكانت هذيل قتلته ، وانفرد بهذه التسمية ، البكريّ (رقم : ٣، ٦)، وكلاهما يطابق ما تضمنته القصيدة ، في دِلالتها على أنها لشاعرٍ يرثي خالاً له ، كان شديد النِّكاية في هُذَيْل ، ثم قتلته هذيل . وتأبّط شرّاً كان ذلك الرجل ، وكان ذلك مصيرَهُ . ويؤيّدهما أيضاً تردُّد ذكر « تأبّط شرّاً » في أيام الهذَليّين وأشعارهم وأخبارهم . وكلاهما أيضاً ، يطابق قولَ أقدم من زعم أن القصيدة لخلفٍ الأحمر ، وأنه نَحلَها « ابن أخت تأبط شرّاً » ، وهو ابن قتيبة ، تلميذ الجاحظ (رقم : ١١) .[1]

---

(١) انظر التعليق السالف ص : ٥١، رقم: ١.

هذا على أنّى لم أجد من ذكر « خُفَاف بن نَضْلة » فيما بين يدىّ من الكتب ، ولكن البكرىّ الذى قال ذلك ، على تأخُّرِ زمانه ، كان جيّد التّحرِّى شديدَ الاستقصاء .

* * *

ثم يبقى أيضاً قول ابن دريد : « وأنشدوا بيت العَدْوانىّ ، وقال قومٌ : إنه لتأبَّط شرّاً » (رقم : ٣، ٦) . فهذا « العَدْوَانىّ » منسوب إلى « عَدْوَان » ، و « تأبَّط شرّاً » من « فَهْمٍ » ، و « فَهْمٌ » و « عَدْوانُ » أخوان ، وديارهما واحدة ، فلا يبعد أن يكون هذا « العَدْوَانىُّ » المجهولُ الاسم ، هو « ابنَ أخت تأبَّط شرّاً » ، ولا يبْعُد أيضاً أن يكون « العَدْوانىّ » هو « خُفَاف بن نَضْلة » الذى ذكره البكرىّ (رقم : ٣، ٦) .

وأنا أميل أشد الميل إلى نسبة هذه القصيدة إلى « ابن أخت تأبَّط شرّاً » ، سُمِّى أم لم يُسَمَّ ، وكلُّ الدلائل التى ذكرتها ترجِّح ذلك عندى ، فهى إذن قصيدة جاهليّةٌ خالصةٌ . وسيأتى بَعْدُ ما أضيفه إلى هذا ، عند الكلام على القصيدة نفسها .

* * *

وأمّا نسبتها إلى خَلَفٍ الأحمر ، وأنه نَحلَها « ابن أخت تأبَّط شرّاً » ، فأقدم من نعلمه قال ذلك ، وانفرد به ، وتابعه عليه من تابعه نقلاً عنه ، فهو ابن قتيبة (رقم : ١١، ١٢) .[1] وانفرادُه بذلك يوجب

(١) انظر التعليق السابق ص : ٥٧، رقم : ١.

الحذر ، فإنى أجد شيخَه الجاحظَ كان أولى بذلك ، وأحقَّ بأن يُصَرِّحَ به لأنه قريبٌ ، رأى خلفاً وسمع منه ، وروى عنه ، واستشهد فى كتبه بأبيات كثيرة له ، وكان أعلمَ به من ابن قتيبة ، وهو أشدُّ منه تحرِّياً وضبطاً . ومثل ذلك يقال فى أبى تمام معاصر الجاحظ . ثم إنى رأيت ابن قتيبة نفسَه قد استدل بالبيتين الأخيرين من القصيدة فى كتابه « معانى الشعر الكبير » (ص : ٢١٤، ٢٦٠، ٩٢٧) ، ولم ينسبهما إلى أحدٍ ، ولو كان مستقرّاً عنده أنهما لخلف ، لصرَّح بذلك ، لأنه استشهد فى كتابه هذا أيضاً بأبياتٍ من شعر خلف . ولا أدرى لم قال هذه المقالة ؟[1] ولكنى أظنه قالها اجتهاداً ، لم يسمعها من أحد ، إذ وجد شيخَه الجاحظ يقول متردِّداً : « وقال تأبَّط شرّاً ، إن كان قالها » ، ولم يجد للقصيدة روايةً إلا عند خلف نفسه ، فأسرع إلى هذه المقالة اجتهاداً . وسهَّل له ذلك أن خلفاً كان شاعراً مُجيداً ، ولكن شعره الذى عرفناه لا يكاد يبلغ هذه المرتبة من البيان والدقة والجمال .

ولا يَغُرَّنَّكَ ما قال القائلون فى خلف ، من أنه كان يقول الشعر ويَنْحَلُه المتقدِّمين ، وأنه كان أقدر الناس على قافية ،[2] فإن خلفاً كان صَدوقاً ، أثنى عليه جماعة من العلماء ، ولم يَتَّهِمُوه ، وحَسْبُكَ ما قاله الأصمعى ، وما قاله ابن سَلَّام فى « طبقات فحول الشعراء » ، وهو ناقدٌ بصيرٌ يتحرَّى الصدق ، ويتنخَّلُ الأشعار ، قال : « اجتمع أصحابنا على أن خلفاً كان أفْرَسَ الناس ببيت شعرٍ ، وأصدقَهُمْ لساناً ، كنَّا لا نُبالى إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدَنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » . فانفرادُ

---

(١) راجع المقالة التالية ، ففيها بعض التعليل لذلك ، وأنه إنما تابع « دعبل بن على الخزاعى »

(٢) سيأتى رد هذه المقالة بأوفى من هذا فى المقالة التالية ، ثم فى المقالة السابعة .

خلفٍ برواية هذه القصيدة ، وهو بهذه المنزلة من الصدق ، لا يضرُّ . وكثير من أقران خلف في الرواية ، قد انفرد برواية شعرٍ كثيرٍ ، ومع ذلك لم يكن انفرادُهم قادحاً في روايتهم . وهذا بابٌ واسعٌ ، والقول في صدق خلف ، أجاد في تخليصه أحدُ أصحابنا ، وهو الدكتور ناصر الدين الأسد ، في كتابه « مصادر الشعر الجاهلي » .

* * *

أمَّا القِفْطِيُّ ، وما أدراك ما القِفْطِيُّ !! فإنه ترجم لخلف في كتابه « إنباه الرواة » (١: ٣٤٨) فقال : « كان يبلغ من حِذْقِه واقتداره على الشعر ، أن يُشَبِّه شعره بشعر القدماء ، حتى يُشَبِّه بذلك على جِلَّة الرواة ، ولا يفرّقون بينه وبين الشعر القديم (يا سلام !!) . من ذلك قصيدته التي نَحلَها « ابنَ أخت تأبَّط شرّاً » التي أوّلها : « إن بالشعب الذي دون سلع » ، جازت على جميع الرواة ، فما فُطِنَ لها إلا بعد دهرٍ طويل بقوله :

خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الأَجَلُّ !

فقال بعضهم : « جل حتى دق فيه الأجل » ، من كلام المولَّدين ، فحينئذٍ أقرَّ بها خلفٌ » ، (ويا سلام !! مرة أخرى) .

هذا كلام ملفَّق من كلامين : من كلام ابن قتيبة ، ومن كلام أبي عبد الله النَّمَرِيِّ ، فإنه قال في تعليقه على الحماسة : « مما يدلّ على أنها لخلف الأحمر قولُه فيها : جل حتى دقَّ فيه الأجل ، فإن الأعرابيَّ لا يكاد يتغلغل إلى مثل هذا » . فردَّ عليه أبو محمد الأعرابيُّ فقال : « هذا موضع المثل : لَيْسَ هذا بِعُشِّكِ فادْرُجِي ! ليس هذا كما ذكره ، بل

الأعرابيُّ يتغلغل إلى أدقّ من هذا لفظاً ومعنىً ، وليس من هذه الجهة عُرِف أن الشعر مصنوع ، لكن من الوجه الذى ذكره لنا أبو النَّدَى قال : مما يدلّ أن هذا الشعر مولّدٌ ، أنه ذكر فيه سَلْعاً ، وهو بالمدينة ، وأين تأبَّط شرّاً من سَلْع ؟ وإنما قُتِل فى بلاد هُذَيْل ، ورُمِى به فى عارٍ يقال له : رَخْمانَ » .

واعتراض أبى النَّدَى ساقطٌ ، لأن « سَلْعاً » اسمٌ لمواضع مختلفة فى جزيرة العرب ، تجدها فى مظانِّها ومراجعها ، ومنها « سَلْعٌ » الذى فى ديار هُذَيْل ، وذكره البُرَيق الهذلىُّ : فى شعر له (أشعار الهذليين : ٧٤٢) حيث قال :

يَحُطُّ العُصْمَ مِنْ أَكْنَافِ شِعْرٍ وَلَمْ يَتْرُكْ بِذِى سَلْعٍ حِمَارَا

قال السكرىُّ : « سَلْعٌ ، بالتسكين : جبل » .

والقِفْطِىُّ ، كما ترى ، أخفى اسمَ أبى عبد الله النَّمَرِىِّ ، وهو من علماء القرن الرابع للهجرة ، وأخذ ما ظنَّ أنه فَطِنَ له مما يدلّ على أن الشعر مولّدٌ ، فجابَهَ به خَلَفاً الذى مات فى سنة (١٨٠) من الهجرة وجعله يقرُّ بأن القصيدة له !! وهذا القِفْطِىُّ ، على كثرة حَشْدِه فى جِرابه ، صاحب (تُحَفٍ) ، فهو الذى أتحفنى بالخبر الذى أضحكنى طويلاً وأضحك الناس معى ، وهو الخبر الباطلُ عن راهب دير الفاروس ، الذى زعم القِفْطِىُّ أن أبا العلاء المعرِّىَّ نزل بديره : « فسمع منه كلاماً من أوائل أقوال الفلاسفة ، حصل له به شكوك » !! فصفَّق لها الحاوى فخرجت من الجراب هكذا : « إن أبا العلاء أخذ عنه اليونانيات ، فما علوم الأوائل هذه التى كانت تقرأ فى الأديرة تحت حكم الروم ، إلا آداب اليونان وفلسفتهم فى لغتها الأصلية » !! ولكن مالنا ولهذا ؟ فقد فرغنا

من القفطى وذيوله فى أباطيلنا وأسمارنا القديمة .[١] .

فاجتهادُ ابن قتيبة ، وتلفيقُ القِفْطِيِّ ، لا يعتدُّ بهما ، فالقصيدة إذن هى عندى جاهليةٌ مَحْضَةٌ لا مطعن فيها ، وتفصيلُ القول فيها ، وفيما سأل عنه يحيى ، وفيما ظَنَّه بعضُ الناس من اختلال ترتيبها ، سيأتى بَيانُه وافياً ، إن شاء الله .

* * *

(١) راجع كتابنا «أباطيل وأسمار» الطبعة الثانية ١٩٧٢، ص ٣٤ وما بعدها .

٢

نَمَطٌ صَعْبٌ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أنا أعمى، فكيف أهدي إلى المنهج، والناس كلهم عميان؟

والعصا للضرير خير من القائد فيه الفجور والعصيان!

أبو العلاء المعري

« رُبَّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثاً » ، و

قَدْ يُدْرِكُ المُتَأَنِّى بَعْضَ حَاجَتِهِ   وقدْ يكُون مع المُسْتَعْجِلِ الزَّلَلُ

ولكن كيف لا تَدِبّ العجلة أو النسيان ، فى قلب امرىء ظلَّ يحتسى من دَنّ الآلام والمخاوف ، يوماً بعد يوم ، وشهراً بعد شهر ، وسنةً بعد سنةٍ ، حتى إذا قيل له : حَسْبُك ! خرج من جَدَثِ الأحياء يترنَّح ، كالذى قال فيه القائل :

رَمَتْنى بِأُمِّ الخَلِّ حَبَّةَ قَلْبِه   فلَمْ يَنْتَعِشْ منها ثَلَاثَ لَيَالِ

و « أم الخل » ، هى الخمرُ أُمُّ الخبائث ، لأنه منها يتولَّد ! وهكذا كان ، وكان أيضاً ، لكى يبقى للنقص فى كلّ عمل موضعٌ ، وللأناة فى كل نفس لسان داعٍ لا يسكت . فقد قضى ربك أن يخطىء بَصَرى ، لما أصابه من الكلالة ، كلمةٌ كتبتُها فى هامش كتاب الحماسة ، بحرف دقيق بين مراجع هذه القصيدة المشكلة . وقد كنت أجدنى ، وأنا أكتب المقالة السالفة ، كالذى يفتقد شيئاً يجد مَسَّ حَيْرته عليه فى قلبه ، ولكنه لا يستطيع أن يعرف سِرَّ الحيرة ! حتى إذا ما فرغت منها ، وأسلمتها إلى المطبعة ، عاودتنى الحيرة ملحَّةً أشدَّ إلحاح ، فقمت كالمذعور أتعقَّب أسبابها ، حتى وجدتُ هذه الكلمة التى عَمِىَ عنها بصرى ، مطروحةً تتلألأ بين رُكام الأرقام والكلمات ، لتغيظنى وتأخذ بأكظامى [أى بمخارج النفس] . كلمةٌ مطروحةٌ تفعل بى كلَّ هذا ! تَعِسَت العَجَلة !

وغفلتي توجب المعذرة ، ولكنها توجب أيضاً أن أعود مرةً أخرى إلى ما ظننت أنّي قد فرغت منه في شأن نسبة هذه القصيدة ، وفي ترتيب العلماء الذين نسبوها في كتبهم ،[1] فينبغي أن يكون هذا ترتيبهم :

ابن هشام (... – ٢١٨هـ)

دِعْبِلُ بن عليٍّ الخُزَاعي الشاعر (١٤٨– ٢٤٦هـ)

الجاحظ (١٥٠– ٢٥٥هـ)

أبو تمام (١٨٨– ٢٣١هـ)

أما النصُّ الذي غفلتُ عنه ، فهو ما نقله ابن المعتز (٢٤٧– ٢٩٦هـ) في كتابه « طبقات الشعراء » (ص : ١٤٧) في ترجمة « خلف الأحمر » قال :

« قال دِعْبِلٌ : قال لي خلفٌ الأحمر = وقد تَجارينا في شعر تأبَّط شرّاً ، وذكرنا قوله : « إن بالشعب الذي دون سلع » = : أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبَّط شرّاً » .

وابن المعتز ، فيما أرجح ، إنما نقل هذا عن « كتاب الشعراء » لدعبل ، وهو كتاب مفقود لم نقف عليه ، ولا على ذكره إلا في كتب قلائل . وهذا النص يقتضي أن يكون أوَّلَ من نسبها إلى « خلف الأحمر » ، هو دعبل ، لا ابن قتيبة ، كما قلت من قبل .[2]

ودِعْبِل ، والجاحظ ، وأبو تمام ، ثلاثتُهم متعاصرون ، وثلاثتُهم ذكر القصيدة ونسبها في كتابه إلى من نسبها إليه .

---

(١) المقالة الأولى فيما سلف ص : ٤٧.

(٢) انظر ما سلف ص : ٥٠، ٥٨.

أمَّا الجاحظ فإنه ألَّف « كتاب الحيوان » ، أو بدأ في تأليفه في حدود سنة ٢٣٠ من الهجرة ، وهو في نحو الثمانين من عمره ، كما تدل عليه نصوص كتابه .

وأمَّا أبو تمام فإنه ألف « كتاب الحماسة » في نحو سنة ٢٢٠ من الهجرة ، حين رجع من خُراسان من عند عبد الله بن طاهر ، فقطعه الثلج بهَمَذان ، فنزل على أبي الوفاء بن سَلَمة ، فأحضر له خزائن كتبه ، فألَّف منها كُتُب اختياراته الخمسة ، ومنها « الحماسة » و « الوحشيات » .

أمَّا دعبل ، فإنه ألَّف كتابه في الشعراء قبل ذلك بدهرٍ ، لأني وجدت أبا تمام في كتاب « الوحشيات » ، الذي ألفه من كتب خزائن آل سَلَمة سنة ٢٢٠ ، يقول في مقدمة القطعة رقم : ٩١ « وقال عامر بن علقمة ، قالها لأبي طالب ، وقالوا إنها للعباس بن عبد المطلب ، قالها لأخيه أبي طالب ، ورواها دِعْبل للعباس بن عبد المطلب » .

وقال في موضع آخر من هذا الكتاب نفسه ، في مقدمة القطعة رقم : ٣٩٢: « أيُّوب بن سَعَف النهشليّ . وقال دِعْبل : أيُّوب بن سَعَفَة النخعيّ » . ولا نعلم لدعبل كتاباً غير (كتاب الشعراء) ، فيوشك أن يكون من المقطوع به أن أبا تمام ، نقل هذا من كتاب دِعْبل ، وأنه كان في خزائن آل سَلَمة سنة ٢٢٠هـ ، حيث ألَّف « الحماسة » و « الوحشيات » : فيكون دعبل قد ألف كتابه في الشعراء قبل هذا بدهر طويل ، لا يكاد يتجاوز سنة ٢١٠ من الهجرة ، ودِعْبل يومئذ في نحو الستين من عمره .

وإذا كان ذلك ، فبعيدٌ جدّاً أن لا يكون الجاحظُ قد وقف على كتاب دعبل سنة ٢٣٠ من الهجرة ، حين ألَّف « كتاب الحيوان » وقد

مضى على تأليفه أكثر من عشرين سنة ، والجاحظُ هو الجاحظُ فى التتبع والرواية والتقصِّى .

وإذن ، فمن الصعب أن نصدِّق أن الجاحظَ يرى فى كتاب دعبل أن خلفاً قال له : « أنا والله قلتُها ، ولم يقلها تأبّط شرّاً » ، بهذا القطع ، وبهذا الإقرار الصريح من خلف ، وبالقسم بربّ العالمين ، ثم يتردد في نسبتها إلى « خلف » ، دون « تأبّط شرّاً » أو « ابن أخت تأبّط شرّاً » ، كما أسلفنا بيانه . والجاحظ يعلم أن دعبلاً رأى خلفاً وأخذ عنه ، ولكنه لم يَلْقَهُ إلا فترة قصيرة جدّاً ، [لا ندرى متى كان ذلك ولكن هذه الفترة القصيرة محصورة فى سنة من السنوات الواقعة بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ من الهجرة ، إذ توفى خلف فى هذه السنة] . وإذا كان الجاحظُ نفسُه قد روى شعراً كثيراً لخلفٍ في كتبه واستشهد به ، فما كان يمنعه أن ينسب هذا الشعر إلى صاحبه خلف الأحمر ، وعنده القطعُ والإقرارُ واليمينُ ، من خلفٍ نفسه ، بأن هذا الشعر شعرُه ، لم يقله تأبّط شرّاً قط ؟ إذن ، فلأمرٍ ما أسقط الجاحظ ما قرأه فى كتاب الشعراء لدعبل ، ولم يُبالِ به .

وأيضاً ، من الصعب جدّاً أن نصدّق أن أبا تمام يحرص فى « كتاب الوحشيات » ، على أن ينقل عن كتاب دعبل ما خالف فيه غيره ، من نِسْبَةِ أبياتٍ إلى شاعر [الوحشيات رقم : ٩١، كما سلف] ، وما خالف فيه غيره فى اسم الشاعر نفسه [الوحشيات رقم : ٣٩٢، كما سلف] ، ثم يفارقه هذا الحرص فى « كتاب الحماسة » [وقد ألف الكتابين معًا في مدة إقامته عند آل سلمة] ، فلا يبالى أن ينقل عن دِعْبِل ما خالف فيه غيره مخالفةً تحدِّد نسبة شعرٍ إلى أحد رجلين : أوّلهما جاهليٌّ هو تأبّط شرّاً ، والآخر إسلاميٌّ توفى سنة ١٨٠ من

الهجرة ، وهو خلف ! هذا عجبٌ ! وأعجب منه أن يكون أبو تمام قد اختار فى « الوحشيات » (رقم : ٣٩٣) شعراً لخلفٍ ، فما كان يمنعه أن يختار هذا الشعر الذى نسبَه إلى « تأبَّط شرّاً » ، فينسبه إلى صاحبه « خلفٍ الأحمر » ، وعِنده فى كتاب دعبل ، القطعُ والإقرارُ واليمينُ من خلفٍ بأن هذا الشعرَ شعرُه ، لم يقله « تأبط شرّاً » قطُّ ؟ هذا أعجب العجب ! وإذن فلأمْرٍ ما ، أيضاً أسقط أبو تمام ما قرأه فى « كتاب الشعراء » لدعبل ، ولم يبال به .

* * *

وقبلَ كل شىء ، فههنا ما ينبغى أن نقوله فى شأنِ دعْبِلٍ نفسِه ، قبل أن نبحث عن الذى دعا الجاحظ وأبا تمام إلى إسقاط ما رواه عن خلف ، لأن الأمر هنا يتعلق بالرواية ، وَبحْثُ حال الراوى مقدَّمٌ على التفتيش عن عِلَل روايته .

يقول أبو الفرج الأصفهانى فى أول ترجمة دعبل من كتاب الأغانى (١٨: ٢٩) : « شاعر متقدِّم مطبوع ، هجَّاءٌ خبيثُ اللسان ، لم يَسْلَم عليه أحدٌ من الخلفاء ، ولا من وزرائهم ، ولا أولادهم ، ولا ذو نباهة ، أحسن إليه أولم يُحْسِنْ ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرُ أَحَدٍ » . وهذه صفات فظيعة جدًّا ، تحققها أخبار دعبلٍ وشعرُه الباقى بين أيدينا . ولو وجد أبو الفرج منها مَناصاً مَا كتبها ، لأنهما جميعاً من الشيعة .

ومع قبح هذه الصفات ، فإنها لا توجب ، على وجه القطع ، طعناً مُسْقِطاً لرواية ما يروِى من الأخبار عن معاصرٍ له ، وإن كانت توجب الحذر .

أمّا ما يوجب ترجيحَ إسقاط روايته ، أو تقصِّىَ العلة والفسادِ فى

هذه الرواية ، فهو شيء آخر غيرُ هذا ، وذلك كالذى رواه الصُّولىّ فى كتابه « أخبار أبى تمام » (ص : ٦١) قال :

« حدثنى محمد بنُ موسى قال : سمعت علىَّ بن الْجَهمِ ذكر دعبلاً ، فكفَّره ولعنه وطعن على أشياء من شعره وقال : كان يكذب على أبى تمام ، ويضعُ عليه الأخبار ، ووالله ما كان إليه ولا مُقارِباً له » .

وروى الصُّولىّ أيضاً فى كتابه هذا (ص : ١٩٩) قال :[1]

« حدثنى محمد بن موسى بن حماد قال : كنت عند دِعْبِل بن على ، أنا والعَمْرِوىّ ، سنة خمس وثلاثين [ومئتين] بعد قدومه من الشام ، فذكرنا أبا تمام ، فجعل يَثْلِبُه ويزعم أنه يسرق الشعر ، ثم قال لغلامه : يا نُفْنُف ، هات تلك المِخْلاة ! فجاء بِمخْلاة فيها دفاتر ، فجعل يُمِرُّها علَى يده حتى أخرج منها دفتراً ، فقال : اقرأوا هذا ! فنظرنا ، فإذا فى الدفتر : « مُكْنِفٌ أبو سلمى ، من ولد زُهَير بن أبى سُلْمَى ... ثم ذكر شعراً رثى به مُكْنِفٌ ذُفَافةَ العبسىّ » . [اختصرت الخبر] . ثم قال دعبل : « سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة ، فأدخلها فى شعره » ، [يعنى قصيدةَ أبى تمام التى أولها : « كذا فَلْيجِلَّ الخطبُ ولْيَفْدحِ الأمْرُ »] .

ثم قال الصولىّ بعد ذلك : « وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرّةً أخرى ، ثم قال : فحدّثت الحسنَ بن وهب بذلك ، فقال

---

(١) رواه عن الصولى ، المرزبانى فى الموشح: ٣٢٧. ورواه أبو الفرج فى الأغانى (١٦: ٣٩٦) من طريق أخرى، عن ابن عمه: أبى عبد الله أحمد بن الحسن بن محمد الأصبهانى، وعن أبى العباس أحمد بن وصيف، جميعا، عن محمد بن موسى بن حماد .

لى : أما قصيدة مُكْنِف هذه فأنا أعرفها ، وشعر هذا الرجل عندى ، وقد كان أبو تمام ينشدنيه ، وما فى قصيدته شىء مما فى قصيدة أبى تمام ، ولكن دعبلاً خلط القصيدتين ، إذ كانتا فى وزن واحد ، وكانتا مَرْثِيَتَيْن ، ليكذب على أبى تمام » .

* * *

فالخبر الأوّل ، كما ترى دالٌّ على أن دِعْبِلاً كان لا يتحرّج من الكذب ووضع الأخبار على شاعرٍ معاصرٍ له ، أصغَر منه بأربعين سنة ، لا لشىء إلا لأنه حسده على جودة شعره ، وعلى ذيوع صِيتٍ له فى الناس لم ينله هو ، مع تقادُم ميلاده وتقَدُّمه فى الشعر . والخبر الثانى دالٌّ أيضاً على أنه لا يبالى أن يكذب ، ودالٌّ على ما هو أسوأ من ذلك : أن يلفِّقَ قصيدةً من شعر مُكْنِف فى رثاء ذُفافَةَ العبسىّ ، ومن شعر أبى تمام فى رثاء محمد بن حُمَيْد الطوسىّ ، ويكتب ذلك التلفيق فى دفتر يُعِدُّه لحاجته ، لكى يُدَلِّس على الناس ، ويتَّهم أبا تمام بأنه سَرُوقٌ للشعر . وهذا التعمُّد والإعداد من أقبح فِعْلٍ وأخبثِه .

فهذا الرجل الذى لم يسلم عليه « ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يُحْسِن ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرُ أحَدٍ » ، كما يقول أبو الفرج ، والذى كان لا يتورّع من الكذب ، ووضع الأخبار ، وتلفيق الشعر ، لكى يَقْدَح فى معاصِرٍ له ، أصغَر منه بأربعين سنة ، حسداً وضغينةً ، والذى تبلغ به قلة مبالاته ، [أو صراحته إن شئت] أن يُعَرِّىَ نفسه للناس ، فيصفها بأمر فظيع جدّاً ، حيث يقول لأحد أصحابه : « ما كانت لأُحد قَطُّ عندى مِنَّةٌ إلا تمنَّيْتُ موتَه ! » (الأغانى ١٨ : ٣٧) = هذا الرجل ليس

سهلاً أن تُقْبلَ أخباره عن معاصريه ، إلّا على تخوُّفٍ شديد ، وبعد تمحيص بالغ .

وهذه الكلمة التى رواها دعبلٌ عن خلَفٍ ، من إقراره على نفسه بوضع الشعر على ألسنة الشعراء ، ونسبتِه هذا الشعرَ الموضوعَ إليهم هى ، إلى اليوم ، أقدمُ ما عرفنا من الطعن فى خلف ، بل أرجِّح أنها هى التى فتحت الباب بعد ذلك للطعن فيه ، وعليها بَنَى من جاء بعده . وذلك لأننا إذا جئنا إلى معاصر آخر لخلف (المتوفى سنة ١٨٠هـ) ولدعبل (١٤٨- ٢٤٦هـ) ، وكان هذا الرجل الآخر أكبر من دعبلٍ سِنّاً ، وكان ممَّن أكثر الرواية عن خلف ، وطالت صُحْبته له ، وكَثُر سؤالُهُ له عن الشعر والشعراء ، وهو محمد بن سَلَّام الجُمَحِىّ (١٣٩- ٢٣١هـ) ، ورأيناه يقول عن خلف : « كنا لا نبالى إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » ، وهذه غاية فى توثيق رواية خلف وصدق لسانه = فقد وجب علينا أن نحيط خبر دعبل بالشك والتردُّد فى قبوله . هذا ، إلى فرقٍ آخرَ بين الرجلين : فدعبل شاعر ألَّف كتاباً فى الشعراء ، وكانَ همُّه استجادة الشعر ، ليس من صناعته تحقيقُ رواية الشعر . أمَّا محمد بن سلَّام فهو أحد كبار القوَّامين على رواية الشعر وتمحيصِ أخبار الشعراء وأخبار الرواة ، وكانت هذه صناعته ، ومن أجلها ألَّف كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، وغيره من كتبه . وفرقٌ ثالثٌ : فمحمد بن سلَّام ، وخلف الأحمر ، كلاهما بَصْرِىٌّ ، طالت صحبتهما . وأمَّا دعبل فكُوفىٌّ ، لعله لم يلقَ خلفاً إلا فترة قصيرة ، تقع فى إحدى السنوات الواقعة بين سنة (١٧٠هـ) وسنة (١٨٠هـ) ، عند دخول خلف إلى الكوفة ، بعد وفاة شيخه الكوفىّ

حمادِ الراوية (٩٥– ١٥٥ هـ تقريباً) ، هذا على فرق ما بين الرجلين في العمر ، في زمن حياة خلف . فأيّ الرَّجلين أحقُّ بالثقة في إخباره عن خَلَفٍ ؟ هذا بيِّنٌ فيما أظن .

وإذن ، فما الذى حمل دعبلاً الكوفيَّ على أن يدَّعِيَ على خلفٍ البصريِّ خبراً فيه طعن على روايته ؟ أهو ما كان من العصبيّة الغالبة على أهل الكوفة وأهل البصرة ، ومن التنازع بين رجالاتهما على إثبات التفوُّق ، مما دَعَا إلى ما هو مشهور من طعن بعضهم في بعض ، كقول محمد بن سلام البصريِّ ، في حمادٍ راويةِ أهل الكوفة : « كان أوَّلَ من جمع أشعار العرب وساقَ أحاديثها ، حمادٌ الراويةُ . وكان غير موثوق به ، كان يَنْحَل شعرَ الرجل غيرَه ، وَيَنْحَلُه غير شعره ، ويزيد في الأشعار » (طبقات فحول الشعراء : ٤٠، ٤١) ؟ هذا جائز = أم هو شيء أخصُّ من ذلك ، هو ما يُرْوَى من قول خلفٍ الأحمر راويةِ البصرة ، في شيخ دعبلٍ وأستاذِه ، وهو حماد راوية الكُوفة ، قال خلف : « كنت آخُذ من حماد الراوية ، الصحيحَ من أشعار العرب ، وأعطيه المنحولَ ، فيقبل ذلك مني ويدخله في أشعارها ، وكان فيه حُمْق » (الأغاني ٦: ٩٢) ، فيكون ذلك من فعل دعبل ، ردّاً على مقالته ومقالة أهل البصرة في أستاذه حمادٍ راوية الكوفة ؟ هذا جائز أيضاً = أم هو شيء أخصُّ من ذلك جدّاً ، كان بين خَلَفٍ راويةِ أهل البصرة ، وكانت فيه حِدّةُ طَبْعٍ ، وبين هذا الفتى الكوفيِّ الذى لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره حين لقيه ، على قلة وَرَعه وشدة تبجُّحه ، فأثار خلفاً ، فاحتدَّ عليه خَلَفٌ ، فاضطغن الفتى ضغينةً ، فوجد شفاءَها في خبرٍ يضعه عليه كعادته ، يكون مطعناً في الثقة بما هو مشهور به من الرواية ، ويكون ردّاً على مقالة خلفٍ راويةِ البصرة في حمادٍ راوية

الكوفة ، ويكون الخبر هجاءً لخلفٍ مَيّتاً ، إذ لم يتيسّر له هجاؤُه حيّاً بالشعر ؟ وهذا أيضاً جائزٌ جدّاً ، وأخشى أن يكون حقّاً ، يطابق ما قدّمنا من صفة دعبل ، الذى لم يسلم عليه ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يُحْسِن ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرٌ أحدٍ ، وهو خُلُقٌ لا يتخلّف فى شعر ، أو فى تأليفِ كتاب .

* * *

فإذِ انتهينا من بعض القول فى حال دِعبْلٍ ، وما يعترض أخبارَه عن معاصريه ، من الشك فيها والتردُّد فى قَبُولها ، فقد تيسر الجواب عن الأمر الذى دعا الجاحظَ وأبا تمّام إلى إسقاط ما قرآه فى « كتاب الشعراء » لدعبل .

أمّا الجاحظ (١٥٠- ٢٥٥هـ) ، فهو لِدَةُ دِعْبِل (١٤٨- ٢٤٦هـ) ، والأول بصرىٌّ ، والثانى كوفىٌّ ، وكلاهما رأى خَلَفاً وسمع منه قبل وفاته (سنة ١٨٠هـ) ، إلّا أن فَرَقَ ما بينهما : أن الجاحظَ منذ نشأته رأى خَلَفاً زماناً طويلاً ، وصحبه وسمع منه كثيراً ، لأنه بصرىٌّ مثلُه ، فهو إذن أعلم بما عند خلف ، وأشدُّ تحقّقاً بالتلقّى عنه ، مع ما فى طباعه من حُشن المساءَلة وحبّ التقصّى . وأما دِعْبلٌ الكوفىّ ، فلم يلقه إلا لقاءً قصيراً جدّاً ، فيما أرجِّح ، (فيما بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠هـ) ، عند دخول خلفٍ البصرىّ إلى الكوفة ، كما أسلفت . أفلا يكون عجيباً عند الجاحظ إذن ، أن يرى فى كتاب شاعرٍ كوفّيٍ ، لم يلق خلفاً إلا لقاءً محدوداً ، يزعم فيه أن خلفاً حدَّثه فى شأن هذه القصيدة فيقول : « أنا والله قلتُها ، ولم يقلها تأبّط شرّاً » ، على وجه القطع ،

وبالإقرار على نفسه بما يقدح فى الثقة بروايته ، وباليمين البيِّنة ! ثم ينظر إلى نفسه ، فيرى أنه صحب خلفاً وطالت صحبته له وتلقِّيه عنه ، فلا يجد عند نفسه ، ولا عند غيره ، أنّه سمع مثل هذا منه !

ثم ما الذى آنسَ خلفاً الشيخَ البصرىَّ الراويةَ ، من دعبلٍ الفتى الكوفىِّ الشاعر ، حتى يُحَمِّلَه مثل هذا الإقرار على نفسه بوضع الشعرِ على ألسنة الشعراء ونسبته إليهم ، ويضمِّنه طعناً على نفسه وعلى روايته وأستاذيَّته فيما اختُصَّ به من رواية الأشعار واللغة ؟ وما نأَى بخلفٍ ، إن كان لابدَّ فاعلاً ليبرىء ذمته ، أن يقرَّ بمثل هذا لكبار أصحابه أو تلامذته من البصريين ، وهم كانوا أحقَّ بأن يعلموا ذلك منه ، كأبى عمرو بن العلاء (٧٠- ١٥٦ هـ تقريباً) ، أو الأصمعىّ (١٢٣- ٢١٦هـ) ، أو من هو دونهما ، من أصحاب التفتيش عن الشعر ورواته ، كمحمد بن سلَّام الجُمَحىّ (١٣٩- ٢٣١هـ) ، أو ممن بعدهم من أقران دعبل الكوفىّ ، كالجاحظ نفسه ؟

وههنا سؤال يعرض ، فيقال : لم سكت الجاحظ عن ذلك ، وقد رآه مكتوباً فى كتاب دعبل ؟ وجواب ذلك أن المناسبةَ هى التى تستخرج الكلام ، والجاحظُ فى « كتاب الحيوان » ، لا يستقصى خبر تأبَّط شرّاً ، ولا ينظر فى صحيح شعره ومنحوله ، وإنما هو مستشهد بشعرٍ ، فليس يدعوه شىء إلى ذكر ما قاله دعبل . هذه واحدة .

وأخرى : أنه لو كان قد صحَّ عندهَ خبر دعبل ، وهو إقرارٌ من خلفٍ ، مَا كان وَسِعَه إلا أن يردَّ الشعر إلى صاحبه ، وهو خلفٌ . فقول الجاحظ حين ذكر بيتاً أو أبياتاً من القصيدة ، أنها « لتأبَّط شرّاً ، إن كان قالها » ، كما سلف ، يدلُّ بذاته على أنه قد أسقط كلام دعبل بلا

ارتياب فى كذبه ، ويدلُّ أيضاً على أن تردُّده فى نسبتها كان إلى « تأبَّط شرّاً » أو « ابن أخت تأبَّط شرّاً » ، كما قلت فى الكلمة السالفة ، ولم يكن تردُّداً فى نسبتها إلى تأبَّط شرّاً أو إلى خَلفٍ ، أو شكّاً فى صحتها وأنها منحولةٌ .

وثالثة : أن كلام دعبلٍ نفسِه ، يدلّ على أن القصيدة كانت سائرةً عند الرُّواةِ على أنها من شعر « تأبَّط شرّاً » ، يرويها البصريون والكوفيون جميعاً ، لأنه قال : « قال لى خلف ، وقد تجارينا فى شعر تأبط شرّاً ، وذكرنا قوله : إن الشعب الذى دون سلع » ، ومعنى « التَّجارِى » ، أنهما كانا يتذاكران شعر تأبَّط شرّاً ، حتى بلغا هذه القصيدة ، فقال له خلف ما قال . ومعنى هذا أن دعبلاً ، وهو فَتىً حَدَثٌ كوفىّ ، كان يرويها كما كان يرويها خلف ، وهو شيخ قديم بصرىٌّ . ويرويها الجاحظ أيضاً وهو بصرىٌّ معاصر لهما ، فلا يبعد أن يكون الجاحظ يرويها عن شيخ آخر غير خلف ، لأنه سمع الشيوخ القدماء من رواة البصرة ، فبان له كذبُ دعبل على خلف ، مع المشهور من كذبه على أبى تمام ، كما رأيت قبلُ ، فأغضى عن كذب دعبل ، لأنه ليس راويةً ولا إلى الرواة فى شىء ، ثم لعله كره التعرُّض له اتِّقاءً للسانه الذى لم يفلت منه كبيرُ أحَدٍ من معاصريه ، كما قال أبو الفرج ، والجاحظ أقومُ معرفة بذلك منه ، فهو أحرى باتقائه .

* * *

ومثل ذلك أو شبيهٌ به ، يقال عن أبى تمام الشاعر . فهو حين ألَّفَ « كتاب الحماسة » ، لم يكن من همِّه ذكرُ اختلاف الرواة فى نسبة

الشعر ، ولا اختلافهم فى ألفاظه ، وإنما كان يتخيّر جيّدَ الكلام ، فهو حين رأى كلام دعبل ، لم يَحْفِل به ، لأنّه ليس من بَابَتِه . ولعله أيضاً قد تبيّن كذبَ دعبل على خلفٍ ، من وقوفه على روايات متعددة للقصيدة ، عن خلف وعن غير خلف ، فى كتب آل سلمة ، فأسقط الخبر وطرحه ، وهو غنيٌّ عن بيانه أو ذكره . ولو صحّ عنده خبر دعبل ، لما تردّد فى نسبة القصيدة إلى خلف ، كما قلنا من قبل . وأبو تمام ، على صغر سنّه ، خَبَرَ من هجاء دعبل وكذبه به عليه ما خبَر ، فإذا كان يكذب عليه وهو حيٌّ بعدُ ، فهو على من مات أكذب .

* * *

هذا ، و « كتاب الشعراء » لدعبل ، من الكتب القديمة التى ضاعت ولم تصلنا ، ولعله ، قبل أن يضيع ، كان قد سقط عند العلماء والمؤلفين ، لأنى لم أجد أحداً من قدماء أصحاب الكتب فى الشعر يحيل عليه أو ينقل منه إلا فى مواضع قليلة جدّاً . وأَستثنى محمد بن داود بن الجراح (... - ٢٩٦هـ) ، فإنه فى « كتاب الوَرَقة » نقل عنه فأكثر النقل ، فى ثلاثين موضعاً ونيّفٍ ، من كتاب صغير جدّاً ، لا يزيد عدد صفحاته على (١٢٣) صفحة . أمّا ابن المعتز (٢٤٧- ٢٩٦هـ) ، فلم ينقل عنه فى « طبقات الشعراء » ، إلا فى موضعين أو ثلاثة على الأكثر . وأمّا أبو الفرج الأُصفهانى (٢٨٤- ٣٥٦هـ) ، وكان أحقَّهم بالنقل عنه ، فإنه لم يذكره فى كتابه الكبير « الأغانى » ، وإنما روى بإسناده عن دعبل ، لا عن كتابه ، فى مواضع قليلة . وأمّا الآمديُّ (... ٣٧١هـ) فى كتابه « المؤتلف والمختلف » ، فنقل عنه فى ستة مواضع . وأمّا المرزبانى (٢٩٦- ٣٨٤هـ) ، فليس فى كتابيه :

« الموشح » و « معجم الشعراء » نقلٌ عنه . أمَّا ما بعد ذلك ، فلا أظنني رأيت له ذكراً إلى زماننا هذا . وقِدَمُ الكتاب ، وشُهرةُ دعبل أظُنُّهما كانا يكفلان لكتابه البقاء ، ولكن يظهر أنه كان فى الكتاب بعضُ آفاتٍ ، كهذه الآفة التى ذكرناها ، حملت الناس على إسقاطه . ولعلك تعلم أن زمان هؤلاء القدماء لم يكن كزماننا ، فإنَّ أمْرَ علمهم كان يقوم على التمحيص ، فإن وجدوا فى كتاب أو فى صاحبه عِلَلاً قادحة أسقطوه ، مهما بلغت منزلة صاحبه وشهرته . أمَّا زماننا ، فأنت تعلم ، وأنا أعلم ! ! وشرح هذا يقتضينا أن نخوض فى الأباطيل والأسمار مرّة أخرى ، وهو مُمِلٌ كان ثم انقضَى !

* * *

وإذن ، فأوّل مَنْ نعلمه قال هذه المقالة فى خلفٍ ، هو دعبلٌ الشاعر ، ثم تابعه ابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦هـ) . وابن قتيبة رأى دعبلاً وروى عنه [الشعر والشعراء : ٤٠٣] ، ثم ترجم له فى كتابه هذا ، ولكنه كان مائلاً عن أبى تمام الطائى فلم يترجم له ، كما لم يترجم له شيخُه دعبل من قبل فى كتاب الشعراء . ثم لم يذكر أبا تمام إلا فى ثلاثة مواضع من كتابه : فى ترجمة مسلم بن الوليد ، وذكر بديع مسلم فى شعره ، ثم قال : « وعليه يعوّل الطائى فى ذلك » (ص : ٨٠٨) ، وقال بعد قليل : « ومن بديعه الذى امتثله الطائى » (ص : ٨١٠) ، كأنه يتَّهمه كما اتّهمه دعبل ، بالسرقة . وفى الموضع الثالث ذكر هجاءَ دعبلٍ فيه . أفتظن أن ابن قتيبة كان قد وقف على « كتاب الحماسة » لأبى تمام ، فرأى هذه القصيدة منسوبة إلى تأبَّط شرّاً ، فاحْتذَى حذوَ شيخه دعبل فى نسبتها إلى خلف ، وأنه هو الذى قالها ، « ونَحَلها ابن أخت تأبَّط شرّاً » ، وزاد عليه فقال : « وكان خلف يقول الشعر ويَنْحَلُه المتقدِّمين » ، فيكون

السبب الذى حمله على هذه المقالة ، هو ميله عن أبى تمام ، وإيثارُه دعبلاً عليه ؟ لا أدرى ، ولكنه قولٌ يمكن أن يُقال ، يُضمُّ إلى ما قلته فى الكلمة السالفة ، فى أمر نسبة ابن قتيبة هذه القصيدة إلى خلف .[1]

* * *

بقى شىء آخر ، أجده لِزاماً علىّ أن أوضِّحه ، لأنى أحبُّ أن أجعل كلَّ شىء بيّناً غير مُبْهَم ، لأن خطر الإبهام شديدٌ ، مفسدٌ للعقل والعلم جميعاً ، ولأنه آفّة هذا الزمان الذى نحن فيه . وقد مرَّ بك آنفاً قول ابن سلّام فى حمّاد الراوية ، أنه « كان يَنْحَل الرجلَ شعرَ غيره وينحله غيرَ شعره » ، وقول خلف فيه أيضاً : « كنت آخذ من حمّاد الراوية ، الصحيحَ من أشعار العرب ، وأعطيه المنحولَ ، وكان فيه حُمْقٌ » . ثم قول ابن قتيبة ، كما ذكرت فى المقالة السالفة : أن خلفاً قال هذه القصيدة : « ونَحَلها ابن أخت تأبّط شرّاً ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين .[2] والخلط بين معنى « نحل » فى كلام ابن قتيبة ومعناها فى كلام ابن سلَّام وخلف ، أدَّى إلى لجاجة طال أمَدُها فى شأن الشعر الجاهلى وروايته ، كالذى تراه فى كتابَي الدكتور طه حسين : « فى الشعر الجاهلى » ثم « فى الأدب الجاهلى » ، ثم استفاض الخلط .

فابن قتيبة إنما يعنى بقوله « نحلها » و « ينحله المتقدمين » ، هو أن يقول بعض رواة الشعر ، أو بعض المولّدين ، شعراً ثم ينسبه إلى المتقدمين من الشعراء . فهو يستعمل اللفظ على أصل وضعه فى اللغة ، بمعنى : أن

(١) انظر ما سلف ص : ٥٨، ٥٩.
(١) انظر ما سلف ص : ٧٨.

تضيف قولاً أو تنسبه إلى من لم يقله . وهذا الضرب من الشعر ومن نسبته لا يقال له « منحول » ، إنما يقال له « موضوع » و « مصنوع » .. وأمّا أن « يَنْتَحِل الرجل شعرَ غيره ،ويَنْتَحِله غير شعره » و « المنحول » ، فى كلام خلفٍ وابن سلّام ، فإنه أشبه بالاصطلاح ، ويراد به ما يكون عند أحد الرواة من شعر معروف لشاعر متقدّم بعينه ، فينسبه الراوية إلى شاعر متقدِّم آخر . وهذا خلط فى نسبة الشعر ، لا أكثر ، ولا يُبيح لأحد أن يقول فى صفة هذا الشعر إنه « موضوع » أو « مصنوع » . وهذا الخلط لا يقدح فى صحة الشعر إذا كان جاهلياً أو إسلامياً ، وإنما يقدح فى صحّة نسبته . وبين هذين فرقٌ عظيمٌ ، فهذه القصيدة مثلاً ، يمكن أن يقال : إنما منحولة على تأبط شرّاً الجاهلى ، بمعنى أنها ليست مما يصحّح الرواة من شعر تأبّط شرّاً وإنما هى من شعر « ابن أخت تأبط شرّاً » الجاهليّ أيضاً ، فلا يقدح ذلك فى جاهليتها ، وإن أشكل على الناقدين وجهُ تمييزها من شعر تأبّط شرّاً أمّا إذا قلت إنها « موضوعة » أو « مصنوعة » ، فمعنى ذلك أن أحد الرواة ، وهو مولَّدٌ ، قالها ونسبها إلى تأبط شرّاً . فإذا كانت كذلك فإن وجهَ تمييزها من شعر تأبط شرّاً ممكنٌ قريبٌ .

ومحمد بن سلّام فى كتاب طبقات فحول الشعراء (ص: ٤٠) ، قد أوضح هذه القضية كلّ الإيضاح ، فقال ، وذكر المنحولَ من الشعر :

« وليس يُشْكِل على أهل العلم زيادةُ الرواةِ ولا ماوضعوا ، ولا ما وضع المولَّدُون . إنما عَضَّلَ بهم أن يقول الرجلُ من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال » .(١)

---

(١) «عضل الأمر» أى اشتد وشق عليه واستغلق، فلا يكاد يهتدى فيه إلى وجه الصواب.

وإذن ، فما وضعه الرواة ، أو معاصروهم ، من شعرٍ قالوه هم ، ثم نسبوه إلى شعراء الجاهلية ، ليس مما يشكل على أهل العلم بالشعر تمييزُه مهما بلغ من إتقان الراوية فيما صنع من الشعر . وهذه قضية يصحِّحها العقل بالتأمُّل ، ولا يمكن أن يُؤتَى عالِمٌ بالشعر من هذه الناحية ، إلا إذا كان غير حقيقٍ بعلمه . أفتظنُّ بعد هذا ، أنه ممكن أن يضَع خلفٌ شعراً مصنوعاً ، ثم ينسبه إلى جاهليّ ، وبينهما نحو مئتى سنة ، مع شدة اختلاف النشأة ، ومع تبدُّل الزمان ، ويسير هذا المصنوع فى رواة الكوفة والبصرة القدماء ، ويعرفه الجاحظ وأبو تمام ، وهما مَن هما ، ويعرفه أيضاً من لا نعلم من أئمة نَقْدِ الشعر فى عصر الرواية وشيوخها ، ثم يجُوز عليهم هذا الشعر المصنوع ، كما يظنُّ القِفْطِيُّ [صاحب التحف والنوادر !!] ثم ماذا ؟ ثم لا يكون فيهم من يميِّزُ ذلك ، حتى يحتاج الأمرُ ، بعد زمان من سيرورة الشعر فيهم ، إلى أن يقرّ خلفٌ شيخُ البصرة ، لدعبلٍ الفتى الكوفىّ ، بأنه هو الذى وضعه وصنعه ! ! أىُّ سُخْفٍ هذا ؟[1] ولو كان الأمر فى بيتٍ أو بيتين ، لقلنا : عسى أن يكون ! أمَّا فى قصيدة تَامَّةٍ كهذه فلا ، ولا كرامة !

وبَعْدُ ، فالقصيدة ، كما قلتُ من قبلُ ، قصيدةٌ جاهليةٌ لا شك فى جاهليّتها من هذا الوجه الذى أطلتُ فى بيانه . ومعذرة إلى القراء ، وما يحمل وِزْرَ هذا كلّه فى الحقيقة ، سوى يحيى حقى ، فَهو الذى هاجَنى إلى ذلك وإلى غيره ، و « لو تُرِك القَطَا لنام » !

* * *

---

(١) سيأتى فى آخر المقالة الخامسة وجه آخر للفصل فى هذه القضية .

عَلَى هـذا دَارَ القُمقُم

تَوَلَّى الخَلِيلُ إِلَى رَبِّهِ، وَخَلَّى العَرُوضَ لِأَرْبَابِهَا
فَلَيْسَ يُذَاكِرُ أَوْتَادَهَا وَلَا مُرْتَجٍ فَضْلَ أَسْبَابِهَا

أبو العلاء المعري

وهذا مَثَلٌ ، و « القُمْقُم » ، إناءٌ من نحاس ، واسعُ الجوف مستديرُه ، له عُنُقٌ طويلٌ ضيق جدّاً . وكان أهل الجاهلية إذا سُرق لهم شيء واتهموا أحداً ، جاءوا بالكاهن ليبَيِّنَ لهم ويستخرج السرقة ، فاستدار الناس حوله ، ويأخذ هو قمقماً ، ويجعله بين سَبَّابتيه ، ويدور على الحَلْقة وهو ينفُثُ في القمقم ويُدَنْدِن ، فإذا انتهى إلى السارق دار القمقم ، وعُرِفَ السارق . فضُرِب هذا مثلاً لكلِّ أمرٍ كان مبهماً غامضاً ، ثم بعد لأْيٍ ما استبان غامضُه وانكشف سِرُّه . وهكذا كانَ أمري فيما شغلني به يحيى وشغلَ الناس .

* * *

وها نحن نفضي ، بعد الهمِّ والتعب ، إلى القول في القصيدة نفسها ، وفيما تقتضيه أسئلة يحيى حقّي عنها ، وعن غيرها من الشعر . وإذا كنا فرغنا من هَمٍّ وتَعبٍ ، فإنّي لمقبل بك وبنفسي على تَعَب آخر . فمن أوّل ذلك أن الوزير الأندلسي ، أبا عُبَيْد البكريّ (...– ٤٨٧هـ) ذكر من القصيدة أبياتاً في كتابه « اللآلي في شرح أمالي القالي » (ص : ٩١٩) فقال : « اختُلف في نسبة هذا الشعر ... وهي قصيدة ، ونَمَطٌ صعبٌ » . ومن هذه الصفة التي وصف بها القصيدة ، استعرت عنوان هذه المقالات .

وقوله : « نَمَطٌ صعبٌ » كلمة مبهمة غريبة تستوقف الناظر ، وقد

استعارها أيضاً صديقنا الحميم الدكتور عبد الله الطيب ، فى كتابه « المرشد ، إلى فهم أشعار العرب » (١: ٧٠) ، وجعلها صفة لثلاثة من بُحور الشعر النادرة فى الاستعمال ، وهى : « بحر المديد ، العروض الأولى والثانية » ، و « بحر الخفيف الثانى » ، و « بحر البسيط الثالث » . وقصيدتنا هذه من « بحر المديد ، العروض الأولى » . فتوشك استعارته أن تُوهِم أن أبا عُبَيْدٍ البكرى أراد بقوله « نمط صعب » ، ما يراه صديقنا ونراه معه ، من عسر وصعوبة فى « بحر المديد ، العروض الأولى » . ولكن هل أراد ذلك أبو عبيد ؟ أم تراه أراد نمط الشعر من حيث هو شعرٌ ، فتكون كلمته عندئذ ، كلمةَ ناقدٍ بصير بجوهر الشعر .

أمّا هذا « المديد الأول » ، الذى وصفه الدكتور عبد الله بالصعوبة والعسر ، وبأن فيه « صلابة ووحشية وعنفاً » ، وبأن نغماته فيها « قعقعة وتقطُّعٌ ، من نوع التقطيع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتُبِست فى الأصل من قرع الطبول التى كانت تدقّ للحرب » ، وأنه « ليس من غريب المصادفات ، أن القصيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه ، كلتاهما مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام » = كُلُّ هذا قد يجرّنى إلى الدخول فى « علم العَرُوض » . وأنا إذا فعلت ذلك ، فقد ألقيت بنفسى فى بحر لا يسلم عليه سابح . وما أنا بسابح ! وأخْوَفُ من الغرق عندى ، أن أهيجَ على نفسى صاحباً لى ، طويلَ الأناة فى ظاهره ، سريعَ التفلت فى باطنه ، يقبل عليك بأدبه مستمعاً مُصْغِياً ، وهو مدبرٌ عنك باحتدام نفسه رافضاً متحدِّياً . وهذا الصاحب العزيز ، يجد فى مجادلتى لذة ضارية ، تفزعنى أحياناً ! وهو يقوم بعلم العروض ، فجدالى معه غير مثمر ! وهو منى

بمنزلة الوَلَد ، ولكنه صاحب فضْل عليّ ، لأن جِداله هو الذى أقبل بى ، بعد هَجْرٍ طويل جدّاً ، على علم العروض ، فحبّبه إلىّ بعد أن كنت أصُدُّ عنه معرضاً . والأمر بعدئذ لله ، ولا بُدَّ مما ليس منه بُدٌّ ![1] ثم رحم الله الخليل بن أحمد ، فلو هبَّ من رقدته ، فاطَّلَع على أهل هذا الجيل ، كيف يخوضون فيه وفى عَرُوضه ، لرأى العقل الذى فى الجماجم قد عاد رَاراً (أى مُخّاً ذائباً كمخ العظام البوالى) ، ولتمنَّى أن لا يكون وضع للناس عَرُوضه ، حتى يسلم عِرْضه من قوارص ألسنتهم ، ومن طَيْشِ عقولهم . وأىُّ رجل كان الخليل ، لو كان لعلمه وَرَثةٌ ! وجزاه الله عنّا أحسن الجزاء .

* * *

والذى استقصاه القدماء ، والمحدثون أيضاً : أن هذا ، « المديد الأول » يقلُّ قلة ظاهرة فى شعر الجاهليين والإسلاميّين جميعاً ، حتى لا تكاد تقع فى شعر الجاهلية إلّا على أبيات منه أو قِطع قصار جدّاً ، شذَّت منها هذه القصيدة ، (وعدة أبياتها ٢٦ بيتاً) . وعلَّل القدماء ذلك بقولهم : « وقلّ استعمال هذا البحر لِثقَلِ فيه » ، وهو ما سمَّاه صديقنا الدكتور عبد الله « عُسْراً أو صعوبة » ، ولفظ القدماء أدقُّ وأقوم بالمعنى ومن أجل ذلك أيضاً ، زعمَ أبو العلاء أن هذا المديد « غير نجيبٍ » ، أو « غَير مُنْجِبٍ » ، فقال :

---

(١) صاحبى الذى وصفت ، هو الأستاذ الحسانى حسن عبد الله ، وفّقه الله ونفع به .

إذَا آتِنَا أَبٍ وَاحِدٍ أُلْفِيَا جَواداً وَعَيْراً ، فَلَا تَعْجَبِ

فإنَّ « الطَّويلَ » نَجِيبُ القَرِيضِ أَخُوهُ « المَدِيدُ » ولم يُنْجِبِ

يعنى كثرة ما جاء فى « بحر الطويل » من الشعر مع جودته وشرفه ، وقلة ما جاء فى « بحر المديد » من الشعر المستجادِ قِلَّةً ظاهرة ، مع أبهما « أخوان » فى الدائرة الأُولى من دوائر الخليل ، كما سترى فيما بعدُ عند بيان الدوائر .

وقال القدماء : « الثِّقَلَ » ، ولا يعنون الذمَّ ، وإنما يعنون شيئاً مبهماً عندهم ، الكشفُ عنه باللفظ المكتوب أمرٌ صعب ، وأصعبُ منه التعبير عن علاقة هذا البحر بخوالج النفس ، وبالطباع المركوزة فى بِنْيَةِ الشاعر نفسه ، وبالحالة التى ينبغى أن يكون متلبِّساً بها بينه وبين نفسه . وليس من همِّى هنا ، أن أسبح فى بحار العَروض ، ولكننى أتمنى أن أوفق إلى تعليل «الثِّقَل» فى هذا البحر وحده ، وإلى الإبانة عن بعض ما يتلفَّع به من حالات النفس، ثم لا أزيد على ذلك. وهذا أمرٌ شاقٌّ مخيفٌ، لأنى أُرِيغ الإبانة، باللفظ المنطوق، عن غامض ما يتلقَّاه آخِرُ الحسِّ بالسمع المجرَّد. وأىُّ شىء أصعب من هذا؟ وإن لم تصدقنى فجرِّب!

والمتمنِّى تهجُمُ به أمانيُّه على المَعَاطب ! فمن البيِّن أن ما أتمنَّاه سوف يرمى بنا فى اليَمِّ ، يَمِّ العَرُوض الذى لا يُدْرَك قعره ولا شطَّاه ! وهو علمٌ سُلِبَ النشءُ حقَّهم فى معرفته ، كما سُلِبوا حقهم فى معرفة كثير من علوم أُمَّتهم ، ومن علوم لسانها وتاريخها ، بالتحكّم والتسلط فى برامج التعليم من ناحية ، وبالجرأة على حذف علوم كثيرة قديمة بجرّة قلم ، وبلا تدبُّر أو إعادة نظر ، من ناحية أخرى .

* * *

فهل يُؤْذَنُ لى أن أقول شيئاً فى أصول « علم العروض » يعين جمهرة القراء ، (لضياع هذا العلم الجليل فى زماننا ، وقلة الاحتفال به وبأهله) ، على متابعة ما ينبغى أن نطلبه فى بيان « ثِقَل » تحسُّه الأذن فى مجرى هذا البحر ! وكنت أتمنى ، والأمانىُّ ما علمتَ ، أن يكون كتاب الخليل فى « علم العَرُوض » وصلنا كما كتبه هو ، لأنه واضع هذا العلم ابتداءً على غير قياس . ولكن الذى وصلنا هو كتب العروضيين من بعده ، بعد أن استقرّ لهم قرارُه ، فصاغوهُ على غير صياغة الخليل فيما أرجّح . وإن كانوا فى خلال ذلك قد نقلوا كثيراً من أقواله ، مع اختلافهم فيما نقلوا عنه . فمن أجل ذلك جعلت أساس نظرى فى « العروض » ، دوائرَ الخليل الخمس وبحورها الخمسة عشر ، مستعيناً بكتب الخلف من بعده .

وسأبدأ بتحليل بعض المبادىء المعروفة فى هذا العلم ، والتى لا يُشَكّ فى أن الخليلَ هو واضعُها ، إذ عليها يتوقف فهم ما أريد أن أقوله ، وعليها أيضاً يعتمد بيانى عن ملاحظة وقفت عليها بغتةً فى دوائره وعَرُوضه ، وهى ملاحظة توشك أن تكون ، فيما أرجّح ، طريقاً مستَبِيناً يؤدّى إلى الكشف عن سرّ « الدوائر الخمس » التى تركها لنا الخليل ، والتى لم يهتدِ بعدُ إلى الكشف عن غامضها ، ثم عن أسرار النغم الهائل الذى يتحدّر من جبال الشعر العربىّ كله ، قديمه وحديثه ، والذى استخرجه الخليل بالسمع المجرَّد ، ثم حصره هذا الحصر المذهل فى دوائره الخمس ، وبحورها الخمسة عشر ، فأىّ رجل كان الخليل بن أحمد !!

وسأُضمّنُ كلامى ما نَقلَه العروضيّون ، وما تجِدهُ فى كُتبهم ، وأزيدُ عليه ما أدّانى إليه النَّظرُ فى الدوائر ، مع التّنبيه أحياناً على ما استخرجتُهُ من الدّوائر . وعَروضُ « الخليلِ » كلُّه مبنىٌّ على شَيْئين ؛

على ما سمّاه : « الأسباب » و « الأَوتاد » ، فالأسباب سببان : « سَبَبٌ خفيف » ، وهو حرفٌ متحرِّك يتبعه ساكن (10) = و« سبَب ثقيل » ، وهو حرفان متحركان (0 0) ، والأَوتادُ وتِدان : « وَتِدٌ مجموع » ، وهو ثلاثةُ أحْرف ، حرفان متحركان ، يتبعهما حرفٌ ساكنٌ (100) = و « وتِد مَفْروق » ، وهو حرف متحرك ، يتبعه حرف ساكن ، يليه حرف متحرك (0 / 0) . ومن هذه الأسباب والأوتاد ، ضَبَط الخليلُ عَروضَه بما سمّاه : « الأَجزاء » ، واتخذ لفظ (فعل) رمزاً ، صرّفَ منه كلماتٍ موزونةً تدلُّ مجتمعةً على مَوقع الأوتادِ من الأسباب ، وموقعِ الأسباب من الأوتاد .

و « الجُزْءُ » قد يكون مركّبا من وتِدٍ مجموع ، معه سببٌ خفيف = وقد يكون مركباً من وتدٍ مجموع ، معه سببان خفيفان = أو يكون مركباً من وَتِدٍ مجموع معه سَبب ثقيل وسبب خفيف = أو من وَتِد مفروق ، معه سببان خفيفان . (وأخرجَ الخليلُ من هذا التركيب : الوتِد المجموع الذى يكون معه سببان ثقيلان ، لأنهما إذا جاءا بعد الوتد ، تَتابَعَتْ أربعُ حركات ، وهو ثقيلُ التتابع لا يقومُ به الميزان ، وإذا جاءا قبله ، تتابعتْ ستُّ حركات ، وهو لا يكاد يُنطق ! ثم أخرجَ الوتِدَ المفروق الذى معه سَبب ثقيل وسَبب خفيف ، وهو مِثل ما قبله ، وأشدّ ثِقَلاً ولا يقوم به الميزان . وأخرج الوتِدَ المَفروقَ الذى يكون معه سببان ثقيلان ، لأنه لا يكاد ينطق ؛ لتتابع خمس حركات فيه) .

وهذه الأَربعةُ التى بيّنتُها ، سمّاها الخليلُ : « الأصول الأربعة » ، وهى تبدأ بالأَوتاد ، وجعل رمزَ الأوّلِ « فعولن » : (فعو) وتد مجموع ، و (لن) سبب خفيف = وجعل رمزَ الثانى « مفاعيلن » : (مفا) وتِد مجموع ، و (عيلن) سببان خفيفان = وجعل رمزَ الثالث

« مفاعلتن » : (مفا) وتد مجموع ، و (علتن) سبب ثقيل بعده سبب خفيف = وجعل رمز الرابع « فاع لاتن » : (فاع) وتد مفروق ، و (لاتن) سببان خفيفان .

ثم أدار الأسبابَ من حول الأوتاد ، فقدَّم الأسبابَ كُلَّها ، وجعلَ الوتِدَ آخراً ، فخرجتْ عنده أربعُ صورٍ ، ثم جعل الوتدَ وسطاً بين سبَبَيْن ، فخرجتْ عنده ثلاثُ صورٍ أُخرى ، طرَح منها واحدةً ، كما سأبيِّن ، وبقى عنده اثنتان ، وهذه السِّتَّةُ سمّاها الخليلُ : « الفروع » .

فصارت « الأجزاءُ » كلُّها عشرة أجزاء ، وتُسمَّى أيضاً « الأركان » . و « الأمثِلَة » ، و « الأوزان » ، و « الأفاعيل » ، و « التّفاعيل » . وهذا الاسم الأخير : « التفاعيل » هو الذى فُتِن باستعماله أهلُ زمانِنا ، واقتصروا عليه ، ولِفِعْلِهم هذا ذيولٌ وقَصَص ! ورحم الله الخليلَ !

والعروضيّون قد ذكروا كلَّ هذا فى مُفتَتَح كُتُبِهم ؛ ثم أغفلوه إغْفالاً تامّاً عندما نظروا فى البُحور . والأمرُ عندى يحتاج إلى إعادةِ نَظرٍ فى بناءِ « عِلْم العَروض » ، فمن أجل ذلك حاولتُ أن أُرتِّب ما ظهرَ لى فى دوائر الخليل ترتيباً آخر ، وأن أسمّى كلَّ وَتِدٍ باسم ، طِبقاً لمَوْقِعِهِ من « الجُزْء » . وهذا هو التقسيم الذى استظهرتُهُ :

أ - فالأجزاءُ التى تبدأ بالوتِد أربعة ؛ وهى « الأصول الأربعة » التى يدور عليها العَروضُ كلُّه ، وسمّيتُ الوتِدَ المبدوءَ به : « بَدْءاً » (بفتح الباء وسكون الدال) ، وجمعه : « أبْداء » ، وهذا بيانها :

(١) فعولن (٢) مفاعيلن (٣) مفاعلتن (٤) فاع لاتن .

و « البَدْء » فيها إمّا وتِدٌ مجموع هو فى الأول (فعو) ، وفى الثانى والثالث (مفا) = وإمّا وتِد مفروق فى الرّابع هو (فاع) . ويبيِّنٌ أنّ الأصلَ الأوَّلَ : وتِدٌ مجموعٌ يتبعه سبَبٌ خفيف ، وهو خماسى = والأَصْلَ الثّانى : وتِدٌ مجموعٌ يتبعه سبَبَان خفيفان = والأصلَ الثّالِثَ : وتِدٌ مجموع ، يتبعه سبب ثقيل ، يليه سبب خفيف = أمّا الأَصْلُ الرَّابعُ ، فهو وتِدٌ مفروق يتبعه سَببان خفيفان . وهذه الثلاثةُ الأخيرةُ سُباعية .

أمّا الفروعُ فقسمان : قسمٌ ينتهى بوتِد ؛ وقسمٌ يتوسَّط الوتِدَ بين سببَيْه . وطريقةُ تفريعِ القِسمِ الأَوّلِ : أن تأخذَ الأسبابَ مجتمعةً ، فتُقدِّمَها بترتيبها على الوتد . وطريقةُ تفريعِ القسمِ الثّانى : أن تأخذَ آخِرَ السَّببينِ ، أو أَحدَهُما ، فتُقدِّمَهُ عليه ، وبذلك يخرج لنا هذان القِسمان من « الفروع » . وهذا التفريع على الأُصولِ مهمٌّ جدّاً عند النّظر ، فاجْعلْهُ ، دائماً على ذُكْرٍ منكَ .

ب - والأجزاءُ التى تنتهى بوَتِد أربعةٌ ، طِبْقاً لما يقابلها من الأُصول . وسمّيتُ الوتِدَ فى هذا المكان « طَرَفاً » ، وجمعه : « أطْراف » - وهذه هى :

(١) فاعلن (٢) مستفعلن (٣) متفاعلن (٤) مَفْعولاتُ

و « الطَّرَف » فيها وتِد مجموعٌ فى الثلاثة الأُولى وهو (علن) = وتِدٌ مفروق فى الرابع ، وهو (لات) . ويبيِّنٌ أنّ الوتِدَ المجموعَ فى الفرع الأول يسبقه سبب خفيف هو (فا) = والفرع الثانى : يسبقه سببان خفيفان هما« مُسْتَفْ » = والفرع الثالث : يسبقه سبب ثقيل يتبعه سبب خفيف ، وهما (متفا) = أما الوتِدُ المفروقُ فيسبقه سَببان خفيفان ،

هما : (مفعو) . والفرعُ الأوّل : خماسى ، والثلاثة الأخرى سُباعية .

ج – وأمّا الأجزاءُ التى يتوسطها الوتد ، فاثنان وحَسْب ، وهما فرعانِ على الأصلِ الثانى ، والأصلِ الرابع ؛ وسمَّيْتُ هذا الوتِدَ « وسَطاً » وجمعه : « أَوْساط » ، وهما هذان :

(١) فاعلاتن (٢) مُسْ تَفْعِ لن

(وقِراءة « تَفْعِ » بفتح التاء ، وسكون الفاء ، وكسر العين) . و « الوسط » فيهما فى الأول : (علا) ، وهو وتد مجموع = وفى الثانى : (تَفْعِ) ، وهو وتِدٌ مفروق . وظاهر أنَّ كلًّا منهما يقع بين سببَيْن خفيفين ، وهما جميعاً سباعيان .

وكان حقُّ هذا القسم من « الفروع » أن يكون أربعة ، كالذى سبقه بعد إخراج الأصل الأول « فعولن » ، لأن (فعو) لا يمكن أن يكون وسطاً بين سببين ، إذ ليس عندنا بعد الوتد غير سبب واحد . ولكن خرج الأصل الثالث « مفاعلتن » ، لأنّك لو قدّمتَ أوّلَ السّببَين ، وهو سبب ثقيل (عل) ، لتتابعت أربعُ حركات (عل مفا) ، وهو ممّا لا يقوم به الميزان ، وخرج أيضاً تقديمُ آخر السببين ، وهو (تن) ، فيصير على وزن « فاعلاتِكَ » ، ولا يستقيم فى العروض أن ينتهى الجزء بحرف متحرك ، إلّا فى الوتد المفروق « مفعولاتُ » كما مضى .

فهذه عشرةُ أجزاءٍ سالمةٍ فى تفصيل حُكْم العَروض ، وهو الميزان الذى وضعه الخليلُ فى دوائره ، لتُستخرج منها البحور الجامعة الخمسةَ عشرَ . وأرجِّحُ الآن ترجيحاً يشبه اليقينَ ، أن هذا الذى ذكرتُه آنفاً بهذا الترتيب ، وبهذا الرَّسْم هو الذى كان فى « كتاب الخليل » ، ولكنه

ساقَهُ سِياقةً واحدةً بغير بيانٍ لموقع الأوتاد من الأسباب طلباً للاختصار . وهذا شأن كلِّ مَن يضعُ أُصولاً جديدة لعِلْمٍ لم يُسبق إليه ، فما ظنّك بصاحبِ هذا الجَهْد الخارقِ الذى ضبط فيه ما لا يُتوهم ضبطُه بمثل السّهولة التى تراها اليوم ، وقد استقرّ عندنا العِلمُ ، واستقامتْ طرائقُه ومعالِمُه .

ولكنّ العروضيّين الذى تَلقَّفُوا « عَروضَ الخليلِ ودوائرَه » شغلَهم ضبطُ هذاالعِلْمِ ، وتنظيمُه ، وتفريعُه ، عن مُرادِ الخليل فى تقسيم « الأصول » و « الفروع » ، طبْقاً لمواقع الأوتاد ، فاستحسنوا أن يجعلوا هذه الأجزاء العشرة ؛ ثمانيةً فى اللفظ ؛ وعشرةً فى الحكم ! وذلك لأنّهم رأوا التّشابهَ واضِحاً فى النُّطق واللَّفظ بين الجُزء المبدوء بالوتِد المفروق (فاع لاتن) ، والجُزْءِ الذى يتوسَّطَهُ الوتِدُ المجموع (فاعلاتن) ، فاقتصروا على رَسْمٍ واحدٍ فيهما جميعاً هو (فاعلاتن) ، وإن بَقِىَ مَعلوماً عندهم أن (فاعلاتن) المبدوء بالوتد المفروق ؛ لا يكون إلّا فى « بحر المضارع » وحده . رأَوا التشابهَ واضحاً فى النطق واللفظ بين الجُزء الذى يتوسَّطه الوتد المفروق ، وهو (مس تَفْعِ لن) ، والجزءِ الذى ينتهى بالوتِد المجموع ، وهو (مستفعلن) ، فاقتصر أكثرهُم على رسْمٍ واحدٍ فيهما جميعاً ، وهو « مستفعلن » ، وإن بقى معلوماً عندهم أن « مس تفع لن » الذى يتوسطه الوتد المفروق ، لا يكون إلّا فى بحرين هما : « بحر الخفيف » ، و « بحر المجتث » ، فكذلك آلت الأجزاءُ العشرة عندهم إلى ثمانية أجزاء : أربعةُ أصولٍ ، وأربعةُ فروعٍ فى اللفظ ، وهى سِتّةٌ فى الحُكْم .

وإنّما فعلوا ذلك لأنّ الخليل ، فيما أظن ، لم يبيِّن باللفظ المكتوب ما ينبغى أن يكون عليه العملُ عند النَّظر فى دوائره ، ولا ألحّ على بيان

منزِلَةِ موقع « الوتِد » فى أجزائه العشرة التى وضعها ، فخَفِى الأمر عليهم ، ثم اختلط . بل إنّ الخليلَ نفسه وضَع بين الناسِ وبين معرفةِ « موقع الوتِد » ، حائلاً يمنعهم من إدراكِ ما لموقع الوتد فى عَروضِه من المنزلة ، ذلك بأن جعل أصلَ « بحر المديد » :

« فاعلاتن فاعلن ، فاعلاتن فاعلن » ، وجعله واجبَ الجَزْءِ ؛ (أى : حذفُ الجُزءِ الأخير منه ، وهو : فاعلن) ، فصار ميزانُ « بحرِ المديدِ الأول » : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » . وهذا أمر سأبيِّنهُ فيما بعد . ومع ذلك ، فأنا أعدّ ما فعله العَروضيون فى جعل الأجزاءِ العشرةِ ثمانيةً فى الرسم عملاً غير صالحٍ ، أضرّ بِعلم العَروض إضراراً شديداً ؛ كما سترى !

وأنا لستُ عَروضِياً ، وإنّما أنا كمثلِكَ أحبُّ أن أفهمَ ما أقرأ ، وإلّا لم يكن لقراءة ما نقرؤه معنىً ، فأَغْلِقُ أنا كتابى ، وتَغْلِقُ أنت هذا الكتاب ، ثم نرمى بهما جميعاً فى النار ، فلعلَّها أعقلُ منك ومنّى ، فتحرق هذا الكلامَ وتأكله ، فربّما كان معنى ذلك عندها : أنّها تقرؤه وتفهمه ، فتكون أحقَّ منّى ومنك بالحياة ، أى بالتوقّد والتوهج ! فإذا كنتَ أنتَ ، وكنتُ أنا ، مِمَّن يستنكف أن يُنَزِّلَ هذه المنزلة ، فدعنا نمضى فى النَّظر فى العَروض ، حتى نفهمَ ما يُقال لنا .

ولأنّى لستُ عَروضِياً ، فإنّى آثرتُ مخالفةَ أصحابِ العَروض فى هذا الموضع على الأقلّ ، فيما اصْطَلَحُوا عليه مِن جَعْلِ الأجزاءِ ثمانيةً فى اللفظ ، وعشرةً فى الحكم . وما بى حبُّ المخالفةِ ، وإنّما الذى بى حبُّ الفهمِ والإفهامِ . فمن أَجْلِ ذلك أحببتُ لك ولنفسى أن نستبقى فى القسم (أ) صورة « فاع لاتن » ، ذات الوتد المفروق كما هى ؛ فى

الأجزاء ، وفى « بحر المضارع » . وأن نستبقى فى القسم (ح) ، صورة ، « مس تفع لن » ، ذات الوتِد المفروق ، مصولةَ الأحرفِ ؛ فى الأجزاء ، وفى « بحرالخفيف » و « بحر المجتث » ، فإن لم نفعل خَشِيتُ عليك وعلى نفسى اللَّبْسَ والاضطراب ، وهما للفهم داءٌ ما حِقٌ .

وينبغى أيضاً أن تكون على ذُكْرٍ أبداً من أنّنا ننظرُ فى عملِ « الخليلِ » نفسِه ، وفى دوائره الخمس وبحورها ، لا فى « عِلْمِ العَروض » كما جاءنا مستقرّاً فى كُتُب الخَلَف ، وفى كُتب العَروضيّين من بعدهم ، وإن كان طريقُنا إلى معرفةِ عملِ الخليلِ هو هذه الكُتُب نفسها ، ولكن بين النَّظرَيْن بونٌ بعيد المدى .

وقبلَ كلِّ شيء ، فها هنا أمرٌ لابدّ من التنبيه إليه ؛ فأنا لن أتناول عملَ الخليل من الوجه الذى كان ينبغى أن أبدأ به ، وهو : كيف اهتدى الخليل إلى الشيء الذى سمّاه « وَتِداً » مجموعاً أو مفروقاً ، وإلى الشيء الذى سمّاه « سبباً » خفيفاً أو ثقيلا ؟ ثم على أىِّ أساسٍ وضعَ اصطلاحه الذى سار عليه عَروضُه ؟ ولِمَ كان ذلك كذلك ؟ولِمَ اتخذَ هذا الأسلوبَ فى تفريع « الفروع » على هذه الأصول الأربعة ؟ وأسئلة أخرى عن أشياء فى « عِلْم العَروض » ، لم أجد أحداً ألقى إليها بالاً ، ولا طَلَب تفسيرَها أو بيانَها . وهذا كلّه بحثٌ قائم بنفسه ، يحتاج إلى ضَرْبٍ آخر من البيان غير الذى نحن فيه ، وأرجو أن أستوفيَه قريباً فى كتاب عن « عِلم العروض » .

وإنما صرفتُ همىَّ هنا إلى الكشفِ عن شيئين : عن موقع « الوتِد » من « الأسباب » ، ومنزلتِه فى دوائر « الخليل » وفى عروضه ،

ثم عن العَلاقة الكائنةِ بين بحورِ كلِّ دائرة من الدوائر ، ومعنى ذلك أنّى لن أزيد على أن أفسِّرَ عَمَلَ « الخليلِ » تفسيراً أرجو أن يكون صحيحاً . وكان عجباً أنَّ أسلافنا رضى الله عنهم قد غفلوا عنه . وشىء آخر ، يحزننى أن أُخْلِيَ منه هذه المقالة ، وهو رسم دوائر الخليل كما وضعها ، وعلّة ذلك أن مجلّاتنا لا تطيق أن تبذل جهداً غير جهد جمع الحروف ثم صفّها وطبعها على الورق . فمن أراد أن يتابع النظر فيما أقول متابعة صحيحة ، فهو واجد فى كتب العروض دوائر الخليل مرسومة[١] .

ولما كان من العسير أن أشرحَ الدوائرَ الخمسَ جميعاً فى هذه المقالة ، فقد اقتصرتُ على شرح دائرةٍ واحدةٍ من الدوائر الخمس . هى « دائرةُ المُخْتَلِف » ، وهى الدَّائرةُ الأُولى ، وهى التى يقعُ فيها « بحر المديد » . وضمَّنت هذا الشرحَ بعضَ ملاحظاتٍ وقفتُ عليها ، تحتاج إلى بيانٍ ونَظَرٍ .

* * *

وبمراجعةِ الأقسامِ الثّلاثة السالفةِ[٢] (أ ، ب ، ج) نتبين أنَّ الخليلَ اتخذ « الوتِدَ » أَصْلاً ثابتاً فى بناء كل جزء من « الأصول الأربعة » ، وذلك إذ جعل « الوتِدَ » فى جميعها بَدْءاً يسوق « سبباً » أو « سبَبَيْنِ » . ثم جعل التفريعَ على هذه الأصولِ الأربعةِ بتقديم السببين جميعاً ، أو آخر السببين ؛ على الوتد ، فخرجت له « الفروع السّتة » التى بَيَّنْتُها آنفا ، فكان الوتِدُ فى أربعةٍ منها « طرَفاً » ، وفى اثنين « وَسَطا » . وَمِمّا يزيد منزلةَ « الوتدِ » وضوحاً أنّه لا يلحقه تَغْيِيرٌ أو نقصٌ

(١) لكننا نشرناها هنا ، فراجعها أول هذا الكتاب .
(٢) انظر ما سلف ، ص: ٩١- ٩٣.

أو حذف ، (وهو ما يسمّيه العروضيون : عِلّة) ، إلّا فى بعض البحور . ثم إنَّ « العِلّة » لا تدخل إلّا فى وتِدِ بجزءٍ واحدٍ من أجزاء البحر ، لا فى جميع أوتادِه ، وذلك أنَّ البحرَ يتركب من أجزاءٍ معدودة ، نِصْفُهَا فى المصراع الأول ، ونصفُها الآخر فى المصراع الثانى . وآخر بجزءٍ فى المصراع الأوّل يقال له : « العَروض » ، وآخرُ جُزْءٍ من المصراع الثانى الذى فيه القافية يقال له : « الضَّرْب » . فالعِلّة لا تدخل إلّا « الضَّرْبَ » و « العَروضَ » ، ولا تدخل سائر الأجزاء . والوتِد لا يسقط كلّه ، أى لا يحذف كلّه ، إلّا فى مَوضِعَيْن ، الوتِدُ فيهما « طَرَفٌ » :

أوّلهما : فى بحرٍ مركّبٍ من أحد الأصولِ الأربعة ، وهو « بحرُ الكاملِ » ، وتركيبُ مصراعه :

« متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن »

فيحذف الوتد المجموع « علن » من الجُزْءِ الأخير من العَروض ، أو من الضَّرْبِ والعَروض معاً ، وهو الذى يسمّونه « الحَذَذ » .

والثانى : فى بحر مركّب من فرعين ، وهو « بحر السريع » وتركيب مصراعه :

« مستفعلن ، مستفعلن ، مفعولات »

فيحذف « الوتد المفروق » « لات » من الجزء الأخير من العَروض، أو من الضَّرْبِ والعَروض معاً، وهو الذى يسمّونه « الصَّلْم » .

أما سائرُ أوتادِ البحور الخمسة عشر ، فلا تُحذف أبداً . فالوتِد ، كما ترى ، هو « عِمادُ » كلِّ جُزْءٍ من الأجزاء العشرة ؛ أُصولاً وفروعاً .

ولمّا كانت البحور مركّبة من هذه الأجزاء ، كان بيّناً بعد ذلك أنّ « الوتِد » هو « عماد البحر » أيضاً .

والبحور ثلاثة أقسام ، كما تتبيّنه من مراجعةِ الدّوائر الخمس ، والبحور الخمسة عشر :

« **القِسْمُ الأوّل** » بحور مركّبة من « الأصول الأربعة » ، ولا يخالِطُهَا شيءٌ من « الفروع » ، وهى جميعاً ، « الوتِدُ » فيها « بَدْء » ، وهى خمسة أبحر، كلُّ بحرٍ منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس ، وهى : « الطويل ، والوافر ، والهزج ، والمضارع ، والمتقارب » .

« **القِسمُ الثّاني** » : بحور مركّبة من بعض « فروع » هذه الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهى جميعاً « الوتد » فيها « طرف » ، وهى ستة أبحر ، وهى : « البسيط ، والكامل ، والرجز ، والسَّريع ، والمنسرح ، والمقتضب » .

« **القِسْمُ الثَّالِث** » : بحور مركبة من بعض « فروع » الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهى جميعاً ، « الوتِد » فيها « وسط »، وهى ثلاثة أبحر، وهى « الرمل، والخفيف، والمجتث » .

فهذه أربعة عشر بحراً ، شذَّ عنها بحرٌ واحدٌ هو « المديد » ، فإنه مركّب من فرعين ، لا يخالطهما شيءٌ من الأصول ، وأحدُ الفرعين : وتِده « وسط » ؛ والثانى : وتِده « طرَف » . وهكذا جاء فى « دائرة المختلِف » من دوائر الخليل ، مخالفاً للأَصْل الذى سار عليه فى البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة « الوتِد » فى كلّ بحرٍ منها ، وهذا تركيبُ مِصراع « المديدِ » قبل الجَزْء :=« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن »

فالوتِد فى « فاعلاتن » هو « علا » ، وهو « وسَط » والوتِد فى « فاعلن » هو : « علن » ، وهو « طرَف » ، وهذا اختلاف غريب عن قاعدة الأوتاد فى البحور جميعاً .

* * *

وأستطيع الآن أن أُفضِى إلى بيانِ هذا الشُّذوذِ الغريب ، مختصراً للطريق ، ولكنّى أخشى أن يكون ذلك خيانةً للمعرفة . ولذلك آثرتُ أن نعيدَ معاً النظرَ فى دوائرِ الخليل وفى تركيبها ، مع بعض الاختصار ، فهذه الدَّوائرُ الخمسُ قسمان :

١- قِسْم يقومُ تركيبُهُ على أصل واحد من « الأصول الأربعة » ، ويتضمن فرع هذا الأصل أو فرعيه . وذلك كائن فى « دائرة المؤْتَلِف » ثانية الدوائر ، ثم فى « دائرة المُشْتَبِه » ثالثتها ، ثم « دائرة المُتَّفِق » ، وهى الخامسة .

٢- وقِسْم يقوم تركيبه على أصليْن مجتمعَيْن من « الأصول الأربعة » ويتضمن فروعهما . وذلك كائن فى « دائرة المختلِف » أُولى الدّوائر الخمس ، وفى « دائرة المجتَلِب » رابعة الدوائر .

ولستُ أريدُ هنا أن أبحثَ سِرَّ هذا التركيب ، وإنّما أُريد أنْ أفسّرَ عملَ الخليلِ وأبيّنَه ، كما أسلفتُ . وفى هذه الدّوائر شىءٌ سمّاه الخليل « المهمل » ، وهو بحر غير مستعمل خارج من الدائرة . وهذا « المُهْمَل » قِسْمان : قِسْم « مهمل » مركّب من بعض « الأصول الأربعة » . وقسم « مهمل » مركّب من بعض « الفروع الستة » . فدائرةُ القسم الأول التى يقوم تركيبها على « أصل » واحد من الأصول الأربعة ، ليس فيها « مُهمل » إلَّا أن يكونَ « فرعاً » . وأما دوائر القسم

الثّاني ، التى يقوم تركيبها على « أصلَيْن » من « الأصول الأربعة » ففيها مهمل مركّب من « الأصول » ، وفيها « مُهمل » مركّب من الفرع .

وقد عجبتُ لِذكر الخليل هذا « المهملَ » فى دوائره ، ولكنّى لاحظتُ بعد التأمل أنه إنّما نصَّ على هذا « المهمل » فى دوائره لفائدة ، لا لغير فائدة ، ولكنّ أصحابَ العَروض أهملوا النظرَ فى أمره . فهذا « المهمل » إذا كان مركباً من أجزاء كلّها « أصول » ، ففرعه أو فرعاه جميعاً ، قد تكون بحوراً مستعملة داخلة فى الدائرة ، وإن كان أصلها خارجاً من الدائرة لا يستعمل . وإذا كان هذا « المهمل » مركباً من « الفروع » فربّما كان أصله داخلاً فى الدائرة مستعملاً .

والمَثَلُ يوضِّح ذلك ، فالدّائرةُ الثّانية ، وهى « دائرةُ المُؤْتَلِفِ » تتركب من الأصل الثالث « مفاعلتن » ، وتضمن فرعيه والوتد المجموع « مفا » بَدْء ، يليه سبب ثقيل وسبب خفيف « علتن » ، ومنه يتركب « بحر الوافر » ، ومصراعه :

« مفاعلتن ، مفاعلتن ، مفاعلتن » ، مرتين .

وفرعه الأول ، بتقديم السببَيْنِ على الوتِد هو « متفاعلن » : « متفا » سبب ثقيل يليه سبب خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرَف . ومنه يتركب البحر الثانى فى هذه الدائرة ، وهو « بحر الكامل » ، ومصراعه :

« متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن » مرتين .

وفرعه الثانى ، بتقديم السّبَب الأخير على الوتد ، هو « فاعلاتكَ » : « فا » سبب خفيف ؛ و « علا » وتد مجموع

« وسط » ، و « تلك » سبب ثقيل ، ومنه يتركب « بحر مهمل » خارج من الدائرة ، مصراعه :

« فاعلاتكَ ، فاعلاتكَ ، فاعلاتكَ »

وقد ذكرتُ إحدى عِلَلِ إهمالِه فيما سلف . فهذا مِثال الدّائرة التى تتركب على أصل واحد من « الأصول » ، وعليها تقيس الدائرتَيْن الأخريَيْن من دوائر القسم الأول .

أمّا الدائرة التى تتركب من أصلين من « الأصول الأربعة » ، فسأجعل مثالَها « دائرة المختلِف » ، وهى الدائرة التى يَقع فيها « بحر المديد » ، وكنتُ أُحِبُّ أن أفصِّل القولَ فى الدائرة الأخرى من هذا القسم ؛ وهى « دائرة المجتلِب » ، ولكن الأمر يطول ، مع أنّها أحق الدوائر الخمس بالنَّظر والتأمل .

فدائرة المختلف ؛ وهى الدائرة الأولى ، تتركب من أصلين : « فعولن » وهو خماسى ، و « مفاعيلن » وهو سباعى ، وفيها بحران مركبان من هذين الأصلَيْن ؛ أحدهما مستعمل داخلٌ فى الدائرة ، والآخر مهمل خارج من الدائرة ، وهذه صفةُ تركيبهما ، وتركيبِ فروعهما :

١- « بحر الطويل » ، وتركيب مصراعه :

فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن » مرتين .

« فعو » ، وتد مجموع بدء ، و « لن » سبب خفيف = و « مفا » وتد مجموع بدء ، و « عيلن » سببان خفيفان .

« أ » وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ، وتركيب مصراعه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ، مرتين

والوتِدُ في جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع « طرَف » . وهذا البحر الفرع لم يذكره الخليل في الدائرة ، ولم يبيّن أيضاً أنّه مهمل ، ولكنّه استعمل مكانه فرعاً آخر سنذكره بَعْدُ ، وكان حقُّ هذا البحر أن يكون ثاني بحورِ الدائرة ، وهو « بحر المديد » .

« **ب** » وفرعه الثاني ، بتقديم السبب على الوتد في : « فعولن » ، وتقديم آخر السببَيْن على الوتد في : « مفاعيلن » ، فيصير مصراعه :

« فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن » ، مرتين .

وهو بحر « مهمل » خارج من الدائرة « فاعلن » : « فا » سبب خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرَف = و « فاعلاتن » ، « فا » سبب خفيف ، و « علا » وتد مجموع وسَط ، و « تن » سبب خفيف . وخرج من الدائرة لاختلاف أوتادِهِ على غير نسقِ عروضِ الخليل كله ، إذ جمع بين وتد مجموع وسَط ، ووتد مجموع طَرَف .

هذا شرح البحر المركب من الأصلين على هذا الترتيب . ثم يتركب منهما بحر آخر في الدائرة مع تغيير ترتيبهما ، بتقديم أحدهما على الآخر ؛ وهو :

٢- بحر « مهمل » تركيب مصراعه :

« مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن »

« أ » : وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ، وتركيب مصراعه :

« مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن » ، مرتين .

والوتد فى جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع طرَف ، وهو « بحر البسيط » .

« ب » : وفرعه الثانى بتقديم السبب الأخير على الوتد فى : « مفاعيلن » . وتقديم السبب على الوتد فى : « فعولن » ، وتركيب مصراعه :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » ، مرتين .

والوتد فى « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وتد مجموع وسَط = والوتد فى « فاعلن » ، هو : « علن » وتد مجموع طرَف . فكان حقّ هذا البحر أن يخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده ، كما خرج البحر الذى هو فرع ثانٍ على « بحر الطويل » السالف ، ولكن الخليلَ ، رحمه الله ، جعل هذا البحرَ المختلَّ الأوتاد « بحر المديد » ، الذى كان حقه أن يكون الفرع الأول من « بحر الطويل » ، وهو :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ، مرتين .

والذى أوتادُه كلُّها أطراف ، والذى لم يشذَّ عن الطريق المستتبّ الذى سارت فيه البحور الأربعة عشر من قبله ، كما أسْلَفنا .

وَأَشْفي التأمُّلَ فى هاتين الصورتين اللتين ظَفِرْنَا بِهما لبحر المديد = إحداهما على الطريق المستتِبّ ، والأخرى شاذّة عنه = يدل على أنّهما

شيء واحد . فالصورة الأولى المستتبّة على الطريق ، والتي أوتاد كلِّ أجزائها « أطراف » ، وهي :

(١) « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

مطابقة للصورة الأخرى الشاذّة عن الطريق ، التي أوتاد بعض أجزائها « وسَط » ، والبعض الآخر « طرَف » ، وهي :

(٢) « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » .

ومعنى ذلك أنّ مكان الأوتاد في صورة هذا البحر الثاني ، هو نفس مكانها في صورة البحر الأول ، فلو كتبتَهُ هكذا :

« فاعلا ، تن فاعلن ، فاعلا ، تن فاعلن » .

وكتبتَ تحته : « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

لرأيتَ أنّ مكان الوتِد ، وإن كان في « فاعلاتن » وسطاً ، وهو « علا » ، إلّا أنه وقع في موقع الوتِد الطرَف « علن » في « فاعلن » ، فهذا معنى التطابق في البحر . ونسبة الأسباب إلى الأوتاد في الصُّورتَيْنِ واحدة ، وموقعُ الوتد بينهما لم يتغير ، وإن كانت الأجزاء التي رُكِّبَتْ منها الصورة الأولى ، كلّ أوتادِها أطراف ، وكانت الأجزاء التي رُكِّبَتْ منها الصورة الثانية مختلة الأوتاد ، لأنَّ ظاهر موقع الوتد من الجزء « فاعلاتن » « وسَط » ، وموقع الوتد من الجزء « فاعلن » طرَف ، ويبِّنٌ بذلك أنَّ وَزْنَ الصُّورتَيْن واحد ، فبأيِّهما وزنْتَ « بحر المديد » ، فقد أصبتَ الميزانَ . (والنَّظر في الدائرة يبيّن ذلك بأوضح مِمَّا بيّنّاه)[1] .

---

(١) أنظر الدائرة الأولى في أول الكتاب .

وإدخالُ الخليل هذه الصورةَ الثّانية الشاذَّةَ عن الطريقِ المُسْتَتِبِّ فى الدائرة ، وإغفالُه الصورةَ المستتبةَ على الطريق ، وَتَرْكُ ذكرِها فى الدائرة ، له أسباب . فمِن أوّل دلك ؛ أنه أراد أنْ يدلَّ على أن « الأجزاء العشرة » التى لهج الناسُ اليوم بتسميتها « التفاعيل » ، إنّما هى ضوابطُ للأوتاد ، وموقعها بين الأسباب حين تركَّب منها البحور . وليدلّ أيضا على أنّ مواقع الأوتاد بين الأسباب فى البحر ، هى «عمادُ البحرِ التى تضبطه» ثم ليدلَّ أيضاً على أن هذه « الأجزاء العشرة » (أى : التفاعيل) ، لا معنى لها فى ذاتها ، وإنّما تكتسب معنًى حين تركّب منها البحور المختلفة .

ولولا ذلك ، لكان فى استطاعة الخليل أن يبنى « بحر المديد » كلّه على الصورة الأولى ، فيجعل أعاريضه ثلاثةً ، وأضرُبَه ستةً ، كما هو معروف فى عِلْم العَروض ، ثم يجعله مجزوءاً وجوباً كما هو ، ثم يجعل عروضه الأولى صحيحة ، وضربها مثلها صحيحاً . وبكون شاهده فيها بيت المديد أيضاً :

اعْلَمُوا أنِّى لكُمْ حافِظٌ   شاهِداً ما كنتُ ، أَوْ غائِبا

ووزنه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن   فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مكان وزنه فى العروض :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن   فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

ثم يدير أعاريضَه وأضرُبَه على هذا ، بلا مؤونة عليه فيه ، إلّا فى شىءٍ واحدٍ ، وكأنه هو أحد الأسباب التى جعلت الخليل يؤثر الميزان الثانى : « فاعلاتن فاعلن » المختل مواقع الأوتاد من أجزائه ، على الميزان

الأول : « فاعلن مستفعلن » المستتب مواقع الأوتاد من أجزائه ؛ وذلك أن يجعل « العَروض الأولى من المديد » ، وهى :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن   فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

مُرَفَّلَةَ العروض والضرب ، و « الترفيل » : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، وهو لا يدخل إلَّا الضرب ، وقلّما يدخل العروض ، فيصير « فاعلن » بزيادة السبب الخفيف « فاعلاتن » ويصير ميزانه عندئذ هكذا .

« فاعلن، مستفعلن، فاعلاتن   فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

ومِثْلُ ذلك يقال عن « عروض المديد الثانية » ، فاختار الخليلُ الصورةَ الثانية « فاعلاتن ، فاعلن » (المختلّة مواقع الأوتادِ من الأجزاء) ، ليخرج من جعل « الترفيل » واقعاً فى الضَّرب والعَروض معاً ، وهو عنده لا يقع إلَّا فى « بحر الكامل » وحده ، وفى ضَرْبه فحسب .

هذا ، وظاهرةٌ أُخْرَىٰ تقرِّر مكان « الوتد » فى ضرب البيت وفى عروضه . وذلك أنّى رأيتُ عَروضَ الخليل كلَّه يدّل على أن الجزأين الأولين من البحر ؛ هما اللذان يقرِّران مكان الوتد فى العروض والضرب ، (وأنا أُسمّى الجُزْءَ الأَوَّل : « الصَّوت » أو « حادِى النّغم » ، والجُزْءِ التالى له : « الصَّدىٰ » أو « المجيب ») ، فإذا اختلف موقع الوتد فى الجزأين الأولين = فكان أحدهما طرَفاً ، والآخر وسَطاً = لم تدر ما يكون موقع الوتد بعد فى العَروض والضَّرب ، وعندئذٍ يضطرب نَغَمُ البحرِ كلُّه ويختلُّ ، لاختلالِ نسبة الأسباب إلى الأوتاد ؛ لا فى الأجزاء من حيث هى أجزاء ، بل فى مجرى البحرِ نفسهِ من أوّلِه إلى آخِره . وهذا أيضاً من أعظم الدِّلالة

على أنّ « الأجزاء » (أى : التفاعيل) ، ليس لها فى ذواتها شأن ، بل كلّ شأنها كائن فى تركيبها من البحر .

وقد قلتُ ، من قبل ؛ إنَّ فِعْلَ الخليلِ ، فى إدخالِه هذا البحرَ المختلةَ مواقعُ أوتادِ أجزائه ، مكانَ البحر المُشتَبِهَةِ مواقعُ أوتادِ أجزائه ، كان هو الحائل بين الناس وبين معرفة « موقع الوتد » فى العروض ، ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوتد من المنزلة فى عَروضه[1] . وغفلَتُنا عن هذه الحقيقةِ هى التى أدَّتْ إلى انحصارِ الهِمَمِ فى ضبط « عِلم العَروض » ، وفى تفسير بعض قواعدِه ، دون الانطلاق إلى تفسير مُبْهَماتٍ كثيرة فى هذا العِلم ، الذى خرجَ من عند الخليل تامّاً جامعاً ، أى خرج من عنده قواعدَ مستقرةً يدلُّ الاستقراء على صِحَّتها وكمالِها .

ومن أوضح مُبْهماتِ هذا العلم : « الجَزْءُ » ، (وهو حذفُ جزأين من أصل تركيب البحر ، آخر جُزء من المِصراع الأول ، وحذفُ أخيه من آخِر المصراع الثانى) ، وجعله بحوراً لا يدخلها « الجَزء » ، وبحوراً واجبة « الجَزء » . وبحوراً جائزاً منها « الجَزء » . لِمَ ؟! ليس عند أحد جوابُ ذلك ! وليس هذا فحسب ، بل إنه أفضى أيضاً إلى الاتكاء اتكاءً شديداً على « الأجزاء » (التفاعيل) ، حتى شغلت صورةُ بنائها النَّاسَ عن الحقيقة التى من أجلها وُجد هذا البناء .

ورحِمَ اللهُ الخليلَ ، فقد كان هذا منه سبباً فى أن ينشأ صِغارٌ ظَنُّوا أنّهم قد صاروا فجأة أكبرَ من « الخليل بن أحمد » ، فسلَقُوهُ بِأَلْسِنةٍ حِدَادٍ ، لم يُعَنُّوا أنفسهم عناءً فى البحثِ عن الجُهْد الخارق الذى تَلقَّى به موسيقى الكلام نثرِه وشِعْرِه ، حتى استطاع أن يميِّزَ كُلاّ من كُلٍّ ، ثم

(١) انظر ما سلف ص ١٠٦

استطاع أن يميِّزَ نَغَماً من نَغَم ، ثم استطاع أن يَفْصِل كلَّ نَغَم على حِدَته ، ثم استطاع أن يعرف نَسَبَ كلِّ نَغَم إلى أخيه ، ثم استطاع أن يضع لكلِّ نَغَم أساساً يقوم عليه لا يختلّ . ثم استطاع أن يركّب لهذا النغم « أجزاء » فيها ضابط لا ينحلُّ ضبطه ، ثم يركّب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لبحور جَمْهرة الشِّعر العربى كلّه، بلا اختلاف ولا اختلال.

فَأَيُّ رجلٍ كان الخليلُ بن أحمد ! وأَىُّ أُذُنٍ ! وأَىُّ حِسٍّ ! وأَىُّ عَقْلٍ ضابطٍ كان عقلُه !

والاتّكاءُ على (التفاعيل) ، التى هى الأجزاء العشرة ، هو الذى أفضى إلى ما فُتِن به أهلُ زماننا فى شأن « التفعيلة » ! وظنّهم أنّها شىء قائمٌ بذاته ، فاحتطب كلُّ مَن قَدَر « تفعيلة » يحملها علىَ مَنكِبِه ، وانتصب فى لُقَم الطريق (أى : وسطه) ، وهو يخالُ نفسه رائداً قد انحَدَرَ من ذُرَىٰ جبالِ الشِّعْر ، ثم يوقد فيها اليوم بصيصاً يتوهّمه غداً ناراً ساطعةً تضىء للشعر العربى طريقاً تفضى إلى جنان الشّعر !

ودع عنك بالمرّة ، عُواةَ : « مات الشّعر العربى ، مات مات ، وفى ذيله سبع لفّات » ، فذلك أهون شأناً ، لأنّه لا بقاء له ، ما بقى فى جماجم البشر الشىء الذى يقال له : « عقل » ، لا الأبْعَد الذى يقال له: «رار»، (وهو المخُّ الذائب كمخ العظام البوالى) . وقى اللهُ الناسَ شرّه .

وليس معنى هذا أنّى أقطع بأن الشِّعر كُتِبَ عليه أن يقفَ عند البحورِ الخمسةَ عشرَ وحدَها ، بل صريحُ العقل يدلُّنى على أن الخليلَ نفسه لا يمكن أن يتوهم دلك ، لأنه عرف شِعراً كثيراً وصل بعضُه إلينا من الجاهلية ، ممّا لا يدخل فى عروضه مستوياً كل الاستواء ، وهو مع ذلك مِن جيّد الشِّعر وبارعه وأشدّه إثارة للنفس . ويدلّنى صريحُ العقلِ

أيضاً على أنَّ الإتيانَ بجديدٍ فى بُحور الشِّعر ممكنٌ ، ولكنَّ دون ذلك خَرطُ القَتاد ، كما يقولون . فإن هذه الزيادة لن يتمّ كونُها ، إلَّا لقليلٍ من الشّعراء فى الزّمان بعد الزّمان ، ولن يتمّ أيضاً إلَّا بعد أن يُصْبِحَ تراثُ الشِّعر العربى كلُّه نافذاً فى النفس والعقل والعاطفة ، وبعد أن تكشف النفوسُ والعقولُ معاً جمالَ تركيبِ هذه اللّغة ؛ فى بناء كلماتها ، وفى جَرْس حُروفها ، وفى تركيب جُمَلِهَا ، وفى صُوَرِ بيانها المختلفة . ولن يتمّ ذلك إلَّا لنفوسٍ مستوية بلا آفةٍ ، وعقولٍ مضيئة بلا عاهةٍ ، ثم تأتى ساعةُ الميلاد على غير استكراه أو زحير ، فعندئذ ينبثق النورُ الساطعُ من ألسنةٍ متوهجة ، تتحدى السدودَ والظلمات .

* * *

بقيتْ أشياء قليلة . فما هذا « الثِّقلُ » فى « بحر المديد العروض الأولى » ، كالّذى وَصَفهُ القدماء = أو « الصعوبة والعسر » ، كالذى وصفه صديقُنا الجليل الدكتور عبد الله الطيب ؟ ولِمَ أدّى هذا « الثقل » إلى أن يقلَّ استعمال هذا البحر فى الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ؟

والجواب عن هذين السؤالين ، يردُّنا مرةً أخرى إلى ميزانه فى « عِلم العَروضِ » ، ولتمام البيان سأجعل ميزانه هو المستتبُّ الأوتاد : « فاعلن مستفعلن » ، أربع مرات . والمديد لا يكون إلَّا مجزوءاً (أى محذوف « مستفعلن » الأخيرة من العروض ، ثم من الضرب) ، فميزانه مجزوءاً هو هذا :

« **فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن** فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

فلمّا دخله « التَّرْفِيل » فى العَروض والضَّرب جميعاً (وهو زيادة سبب خفيف على الوتد) « علن » فى آخر كل مصراع ، صار هكذا :

«فاعلن، مستفعلن، فاعلن (تن)   فاعلن، مستفعلن، فاعلن (تن)

فالحادى والمجيب فى المصراع الأول (وهما : الصّوت والصّدَى ، أى الجزآن الأوَّلان معاً) ، ووتدهما « طرف » ، يتطلبان من تمام النَّغَم أن ينقطعَ على وتد « طرف » فى العروض وهو آخر المصراع الأول : (فاعلن) ، فتكاد تقف ، وتتردّد قليلاً ، وتُحجم بعضَ الإحجام ، ولكن « الترفيل » يسرع بك إلى طرح التردّد والإحجام مُسرعاً قائلاً : « فاعلن تن » أو : (فاعلاتن) . ثم تأخذ فى المصراع الثانى ، فيحملك الحادى والمجيب (فاعلن مستفعلن) على أن تقطع النّغمَ مرةً أخرى ، على وتِد « طرف » فى الضرب ، (وهو آخر المصراع الثانى « فاعلن ») ، فتقف متردّداً مُحْجماً مرةً أخرى ، وسَرْعانَ ما يستفزُّك « الترفيل » فنطلق مُسْرعاً قائلا : « فاعلن ، تن » (أو فاعلاتن) .

فهذا النِّزاع الخفيّ الذى تجده بين ما يتطلبه نغم « الحادى ، والمجيب » وما يستفزّك إليه « الترفيل » لا محالة = ثم ما تجده من التردّد والإحجام ، ثم ترك التردّد والإحجام فجأة إلى الانطلاق = ثم حدوث ذلك مرتين فى زمن متقارب ، وفى مجرى البحر = كلُّ ذلك أكسب « بحرَ المديد ، العروض الأولى » ، هذه الصفة التى عبّر عنها القدماء بأنها « يِقَلٌ فيه » ، وما هو بثقل ، إنما هو ما وصفتُ لك من النِّزاع الخَفِيّ المتتابع بين « الحادى والمجيب » ، وبين الترفيل وما أوجب عليك نزاعهما من تَوقّف وتردّد وإحجام ، ومن استفزاز مُسرعٍ بك إلى الانطلاق ، ثم حدوث ذلك كله فى زمن متقارب .

وتذوّقُ النَّغَم ، والتأنّى فى التذوق ، هما الفيصلُ فى إدراك حقيقة هذه الصفة التى وصفت . أما عبارتى عنها ، فأخشى أن أكون قد قصَّرتُ فيها بعضَ التقصير ، من حيث أردت الاختصار .

وأمّا كيف أدّى هذا الذى وصفت إلى قِلّةِ استعمالِ « بحر المديد العروض الأولى » فى شعر الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ، فليس داخلاً فى « عِلْم العروض » ، ولا فيما سمّوه « ثِقَلاً فيه » ، بل إنّ طبيعة النَّغَم التى استبدَّت بهذا البحر ، منذ أطلَقَهُ « حَادِى النَّغم ومجيبُه » ، (وهُما : فاعلن مستفعلن) ، كشفَتْ عن خليقتِهِ من البُطءِ والأناة فى « فاعلن » ، ثم مساورةُ السَّعْى والعَجَلة فى ذبذبة السببَيْنِ الخفيفين من : « مستفعلن » ، إلى أن يكفَّ منهما مستقرّ الوتد المستقبل ، ثم إطلالُه على بُطءٍ وأَنَاةٍ فى الجُزء الثالث (فاعلن) ، حيث يتوقع أن يستقرَّ عند الوتد المتطرف ، فلا يكاد يؤنس من نفسه قراراً حتى يحجِمَ ويتردّدَ ، للّذِى يجده من حافز « الترفيل » ، فلا يكاد يَقَرُّ عليه حتى يُقلقه « الترفيل » فيُسرع ، فيتَلَقَّفَهُ « حادى النغم ومجيبه » فى المصراع الثانى ، فيدخل فى بعض الأناة والبطء ، ثم السعى والعجلة ، ثم يكُفّ منه الوتِد ، ثم يدخل فى بطء وأناة ، وتردّد وإحجام وانبعاث لداعى « الترفيل » ، ثم ينقطع . وهذا الذى حاولتُ أنْ أصِفَهُ بالعبارة ، يُفْشِى فى نَغَم « المديد » قَلَقاً وحَيْرةً ، وَبَسْطاً وقَبْضاً ، تَتابَع كلُّها فى خلاله دِراكاً ، فتشدّ إليها المتغنّى به المترنم ، وتكبح من غُلَوَائِهِ كُلّما أوشكَ أن يُسرعَ أو يسترسلَ حتى يذعنَ ويتَّئِد .

ثم يزدادُ سلطانُ هذا النَّغم سَطْوةً فى القبض بعد مُشارَفةِ البسطِ والاستراحة إليه ، حين يدخل عليه أحياناً لا محالة « زِحَاف الخبن » ، الذى يُسقط الثانى الساكن من « فاعلن » فيصير « فعلن » متتابع الحركات ، و « زحاف الطّىّ » فيسقط الرابع الساكن من « مستفعلن » فيصير « مفتعلن » ، ويصير « حادى النّغم ومُجيبه » : « فعلن ، مفتعلن » ، فيقبل على « فاعلاتن » فى العروض ثم فى الضرب ، فإذا

هى كالآهَةِ بعد انقباض فى النفس ، جَلَبَهَا إليه « الترفيل » ، الذى وَهَبَ البحرَ ما لم يكن فيه مِسْحَةَ الكآبةِ التى تنساب كأنّها ظِلٌّ غمامَةٍ يغمره ، ثم يفارقه ، ثم يعود ، وهكذا دَوَالَيْكَ .

ونغم هذا « المديد المرفَّل » كما وصفته ، يوجب على المترنّم (وهو الشاعر) إذا لابَسَهُ ، أن يلابسه وهو فى حالٍ مطيقةٍ لاحتمال سطوته ، بين القلق والحيرة ، والبسط والقبض ، وهى تتابع عليه دِرَاكاً لا تفتر . وليس كلُّ مترنّم يُطيق ذلك ، أو يصبر عليه إذا طال ، وليس كلُّ مترنِّم بقادر على أن يقبل سطوةً تكفُّه إذا أراد أن يسترسل . وليس كلُّ مترنّم يَمْلِكُ الأداة التى تطيعه ، حتى يبذُل لهذا النغم المستبدّ ما يتطلبه منها ، (وأعنى بالأداة اللّغة) . وهو مع سطوته ، نَغَمٌ لا ينقاد لِمَنْ يخضع له كلَّ الخُضوع ، بل ينقاد لمن يقبل عليه خاضعاً ، ثم لا يلبث أن يفضَّ بعضَ أغلالِه ، ليفرض على هذا النّغم بعضَ سلطانِه هو ، وبعضَ سَطْوتِهِ هو ، لكى يردّه إلى الطَّاعَةِ بعد التحبّر ، وإلى الإذعانِ بعد الغُلوّ . ثم لا يفعل ذلك به إلا مترفِّقاً لا يُطغيه حبُّ الغَلَبَةِ ، ولا يَزْدَهِيه عُلُوُّ سلطانِه على سُلْطانِ النغم .

ثم هو بعد ذلك ، نَغَمٌ يُطَالِبُ المترنّمَ بأنْ يَنْبِذَ إليه الكلماتِ حيّةً موجزةً مقتصدة خاطفة الدِّلالة ، تُنبذ فى أناةٍ وتؤَدَة ، فإذا هى واقعةٌ منه فى حاقِّ موقعها لا تتجاوزه . بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أَنْفُسُ الكلماتِ دالّةً ببنائِهَا ووَزْنِها وحركاتِهَا وجَرْسها ، على المعنى المستكنّ فيها ، بلا استكراهٍ ولا قَسْرٍ . ولأنّه نغمٌ ذو سطوة على المترنِّم وعلى أداتِه ، فهو لا تُطيق خلائقُه احتمال التشبيهِ المركب المسترسل ، ولا الصورِ المزدحمة المتعانقة المستفيضة = ما هو إلَّا التشبيه المُشْرِف ، الذى يبسط عليه ظلالَه دونَ جِرْمِهِ ، وما هى إلَّا الصورة المتَمَنّـِمة المحدّدة

القسمات ، تشف عنها الكلمةُ والكلمتان ، دون الصورةِ المنبسطة التى تَتَشاجَرُ فيها الشخوصُ ، وتتداخل الألوانُ .

وعلى ذلك ، فأَوفقُ حالات المُتَرنِّم حين يلابس هذا النَغَم ، أن يكون على حال « **تَذَكُّرٍ** » لشيءٍ كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظرُ إليها من بعيد ، متراخيةً تَزْدَحِمُ فيها التفاصيل ، فيختار من صورها نُبَذاً وأطرافاً تبين عنها بالإشارة الجامعةِ دونَ التصريحِ ، وبالاقتصادِ الحكيمِ دونَ التبذيرِ ، وبالأَناةِ دونَ العَجَلةِ ، بلا هياجِ عاطفةٍ ، ولا تضرُّمِ نَفْسٍ ، وبلا غُلُوٍّ فى كتمانٍ ، وبلا طغيانٍ فى بَوْحٍ . وَأَيّاً ما كان المعنى الذى يعالجه المترنِّم فى قرارَةِ نفسه حين يلابس هذا النغم : من غَضَبٍ ، أو رِضىً ، أو سُخْطٍ ، أو عتابٍ ، أو حُزْنٍ ، أو فَرَحٍ ، أو وَصْفٍ ، أو ما شِئْتَ ، فلا بُدَّ أن تكون هذه السِّمات ظاهرةً فى عبارته ، وصريحةً فى دلالته ، ومطيقةً للحركة فى خلال هذا النَّغَم ، بقلقِه وحَيْرتِه ، وَبَسْطِهِ وَقبضِهِ . وَإِلَّا فإن المترنِّم لن يحصل منه إلَّا على التَّعب واللَّجاجَةِ .

ومن أجل ذلك ، ظننتُ أنّ قلّةَ استعمال هذا البحر فى الجاهلية والإسلام إلى زماننا ، مردودةٌ إلى هذا الذى وصفتُ ، لأنَّ النفوسَ لا تطيق ذلك إلَّا فى الحين بعد الحين ، وإذا أطاقته ساعةً لم تصبر عليه ساعات ، ولذلك لم نظفر منه إلَّا بالمقاطيع القصار ، وشذّت قصيدةُ ابن أخت تأبَّط شرّاً ، (وَعِدَّة أبياتِهَا ستةٌ وعشرون بيتاً) فى الجاهلية ، وقصيدةٌ الطِّرِمّاح (وعِدّةُ أبياتِها ثمانون بيتاً) ، فى الإسلام .

وأظن أن أبا عبيد البكرى ، لم يصف قصيدةَ ابن أخت تأبَّط شرّاً بأنّها « نَمَطٌ صَعْبٌ » ، إلَّا من هذا الوجه ، لا من حيث قال صديقنا الدكتور عبد الله الطَّيِّب : إن فى بحر المديد « صلابةٌ ووحشيَّةٌ

وَعُنْفاً » ، وبأنّ نغمانه فيها « قعقعة وتقطّع من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست فى الأصل من فرع الطبول التى كانت تُدَق للحرب » ، وأن أبيات مهلهل ، وأبيات ابن أخت تأبَّط شرّاً « مرثيتان ثائرتان مُفعمتان بروح الانتقام » . ومع ذلك فإنّى رأيتُ أبا عبيد البكرى ، علّق على أربعة أبيات ، رواها أبو علىّ القالى فى أماليه ، ولم يتعرض لذكر صعوبة نمطها ، مع أنها من « بحر المديد العروض الأُولى » الذى منه قصيدة ابن أخت تأبَّط شرّاً .

ولو تأمَّلْتَ هذه الأبيات القليلة ، لوجدتَ الصِّفةَ التى وَصَفْتُ أليقَ وأحقَّ ، يقول الأعرابى :

ما لِعَيْنِى كُحِلَتْ بِالسُّهادِ   وَلِجَنْبِى نَابِياً عن وِسادِى
لَا أَذُوقُ النَّومَ إِلَّا غِراراً   مِثْلَ حَسْوِ الطَّيرِ ماءَ الثِّمادِ
أَبْتَغِى إِصْلاحَ سُعْدَى بِجُهْدِى   وَهْيَ تَسْعَى جُهْدَهَا فِى فَسَادِى
فَتَتارَكْنَا على غير شىءٍ   رُبّما أَفْسَدَ طولُ التَّمادِى

فهذا الأعرابى المترنِّم ، هو كما ترى ، فى حالِ تذكُّرٍ ، وهو مقتصدٌ ، قلقٌ فى اقتصاده ، صريحُ العبارة ، خاطِفُ الدّلالة ، مُلْقٍ بالتشبيه فى حاقِّ موضعِه ، مَاسِحٌ بالحزن وجهَ الذكرى ، ماضٍ إلى غاية على قَلَقٍ ، ولكنه متأنٍّ شديد الأناة ، يريد أن يبوح ولكنه يحجم ، لكلماته ظِلَالٌ تغشى النَّغَمَ معَانِيها بلا إسراف جامح ، ولا بخلٍ قابضٍ . ولو شئت أن ترى هذ الصفة فى شعر غيره من « بحر المديد ، العروض الأُولى » ، فانظر إلى ما يقوله « ابن أبى ربيعة فى الثّريّا بنت على بن عبد الله » ، وكنايته عنها بنجم « الثُّريّا » بألطف قصد ، وأرقّ عبارة ، ويذكر صاحبه « ابن أبى عتيق » وما كان قاله له :

لَيتَ شِعْرِى ، هَلْ أَقُولَنْ لِرَكْبٍ بِفَلَاةٍ ، هُمْ لَدَيهَا هُجُوعُ ؟
طَالَ مَا عَرَّسْتُمْ ! فَارْكَبُوا بِى حَانَ مِنْ نَجْمِ « الثُّرَيَّا » طُلُوعُ
إِنَّ همِّى قَدْ نَفَى النَّومَ عَنِّى وَحَدِيثُ النَّفْسِ قِدْماً وَلُوعُ
قَالَ لِى فيها « عتيقٌ » مقالاً فَجَرَتْ مِمَّا يقولُ الدُّموعُ !
قال لى : ودِّعْ سُلَيْمى وَدَعْهَا ! فَأَجَابَ القَلْبُ : لا أَسْتَطِيعُ
لَا شَفانِى اللهُ مِنْهَا ؛ ولكنْ زِيدَ فِى القَلْبِ عَلَيْهَا صُدُوعُ
لَا تلُمْنِى فِى اشْتِيَاقِى إِلَيْهَا وَابْكِ لى مِمَّا تُجِنُّ الضُّلوعُ

وأنا أفارقُكَ ، وأدَعُكَ وهذا السِّحْرَ لتتأمله كيف شئتَ ، ولترى أين يقع ممّا قلتُ ؟ وأين يقع منه ما قلت . وانظر أين بلغَتْ سطوةُ النَّغْم على المترنِّم ، وسطوةُ المترنِّم على النغم !

وقد وجدتُ فى نفسى شيئاً طلبتُ الإبانة عنه ، فلا أدرى أأحسنتُ أم أسأت ، أبلغت أم قصَّرت ؟ وما كل ما تحسّه واضحاً فى نفسك ، تستطيع أن تحسن الإبانة عنه ، ورحم الله إمامَنا الشافعىّ ، فقد روى القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى فى « كتاب الوَساطة » (ص : ٤٣٠) قال : حدثنى جماعةٌ من أهل العلم ، عن أبى طاهر الحازمى وغيره من شيوخ المصريين ، عن يونس بن عبد الأعلى ، قال : سألت الشافعى ، رضى الله عنه ، عن مسألةٍ فقال : « إِنِّى لأَجِدُ بيانَها فى قلبى ، ولكن ليس ينطلقُ به لسانى » .

وما أحرى الشافعىّ بالسَّدَادِ ! فإن كنتُ أحسنتُ الإبانة فبتوفيقٍ من الله ، وإن كنت أسأت فمن العجز والتقصير أُتِيتُ ، وعسى أن أستدركَ ما قصَّرتُ عند النّظَرِ فى القصيدة التى وَلَجَتْ بنا المضايقَ ، وألقتْ بنا فى الأزماتِ !

٣

نَمَطٌ صَعْبٌ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْهَجِ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمْيَانُ؟

وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْقَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ!

أبو العلاء المعري

معذرةً ، فقد بعُد العهدُ بما كنتُ كتبتُ ! ولكن أظنُّنى فَرغت ، (فيما سلف) ، من بيان بابٍ من أبواب منهجى الذى أتّبعه فى مُدارَسةِ قصيدةٍ من الشِّعر الجاهلىّ ، يكون فى نِسبتها إلى شاعرٍ بعينه خلافٌ . وكان الطّريقُ ، كما رأيتَ ، وَعْراً ، محفوفاً بمخاطر الضَّلال .

وقد ذكرتُ آنفاً أنّ هذه القصيدة التى تُنسب أحياناً إلى تأبّط شرّاً ، ليست بأمثل القصائد التى تعين على بيان قدرٍ كافٍ من هذا المنهج المتشعب المتحوّل الذي لا يكاد يستقر . ومَرَدُّ ذلك إلى كثرةِ التّفاصيل وشدّة اختلافها أحياناً ، ولكن على ضَبْطها وحَصْرها وتَمْحِيصها تَتوقَّفُ سلامةُ الرأى من الخَطَل والفساد .

وأحبُّ أن أنوِّه هنا ؛ بأنَّ الأمر فى هذا الباب الأوّل من المنهج لا يقتصر على فَضِّ الخلاف فى نسبة القصيدة ، بل يتعدّاه إلى أمور أخرى عظيمة الخَطَر فى دراسة الشِّعْر ، وفى فهمِهِ على وجهٍ صحيح . إلَّا أنَّ بيانَ ذلك يتطلب ضربَ الأمثال بقصائد مختلفة ، وذلك لأنَّ القصيدة نفسها ربّما تضمَّنت قدراً وافراً من الدلالات ، تهدى الباحث إلى صورةٍ أخرى من المنهج ، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس . فإن غفل عما توجبه هذه الدلالات ، كان حريّاً أن لا يصل إلى شىء يطمئن إليه ، وبذلك تَظَلُّ القصيدةُ مقتصرةً إلى ما يكشف عن أسرار جمالها ، وإلى ما يحدِّد ضوابطها التى لا يتيسَّرُ فَهْمُها إلَّا بمشَقَّة ومُعاناة .

وأظنّه كان واضحاً أنّ حديثى كلَّه كان يدور على « القصائد

المفردة » ، دون قصائد أصحاب الدواوين التى رواها شيوخُ الرِّواية ، ودون القصائد التى تُنْحَل (أى تُنسب) إلى بعض أصْحابِ هذه الدواوين ، سواء أكانت هذه الدواوين من شعر الشعراء الذين وصلتنا دواوينُهم برواية راوٍ واحدٍ ، أو أكثر من راوٍ واحد ، من الرُّواة القدماء ، أَمْ كانت من شِعر شعراء لم تصلنا بعدُ دواوينُهُم المرويّة ، لخَفاء مكانها فى خزائن الكُتب ، أو لضَياع هذه الدَّواوين فيما ضاع من تراث العربيّة .

ثم يلى هذا البابَ بابٌ آخر من منهجنا فى دراسة شِعر الجاهليّة . وهذا الباب ليس قاصراً على « القصائد المفردة » ، بل يَشْرَكُها فيه عامّةُ شِعْر أصحابِ الدواوين التى رواها الرُّواةُ القدماء ، أو ما صنعهُ تلاميذهم من جمْعِ روايات رُواةٍ مختلفين فى ديوان واحد .

وهذا الباب هو عندهم أهمُّ أبواب المنهج ، وعليه المُعَوَّل فى تخليص الشِّعر الجاهلى من كثير من الشوائب . ولم تزل هذه الشوائب أعظم ما يعوق المرءَ أحياناً كثيرة عن فهم الشّعر الجاهلى فهماً صحيحاً ، وعن تذوّق ما فيه من جمالٍ وروعة وجَلال .

ومن جرّاء هذه الشّوائب . اندلقت على الشعر مثالبُ جمّة : من شَكٍّ فى نسبة الشّعر الجاهلى إلى أصحابه ، إلى نفى ما يسمونه « وحدة القصيدة » عنه ، إلى طعونٍ بين ذلك كثيرة فى الشِّعر نفسه ! وفى مناهج شعراء الجاهلية ، وما شئت من شىء تطول به الألسنة ، وتصول به الأقلام ! ومرجع ذلك كلّه إلى كثرة الشوائب المُفْضية إلى غموض شديد يحيط بهذا الشعر ، وقلّةُ احتفال هؤلاء المتكلمين بكَشْف حقيقة هذا الغموض قبل الخوض فى القضية ، وقلّة وَرَعِهم عن الحكم افتياتاً ومجازفةً .

وكنتُ أحبّ أن أكشف عن حقيقة هذه الشّوائب بتفصيلٍ وافٍ ، ولكنّى عدتُ فأعرضتُ عن ذلك ، لِأنّى رأيتُه يقتضينى أن أَجْعل الكلامَ فى ذلك فصلاً طويلاً مُفْرداً على حياله ، (كفصل القول فى علم العروض ، فى المقالة السابقة) .

وإذن ، فإخالُنا لا نكاد نخلُص إلى هذه القصيدة التى بين أيدينا ، حتى نجوبَ إليها دُروباً مشتبهةً ، فى رحلةٍ طويلةٍ مضنية . وفى ذلك من المشقّةِ علىّ ، وعلى القارئ أيضاً ، ما لا أحب أن أحتمله أو أُحَمِّلَه إياه . ومع ذلك فإنىّ باذلٌ لك من الجُهد فى ضَبْطِ هذا الأمر المنتشر ما استطعتُ ، فعسى أن تقفَ على قدرٍ صالحٍ من منهجى خلال المقالة فى قصيدتنا هذه ، وإن كانت كما قلتُ ، ليست بأمثل القصائد للدّلالة على ذلك .

* * *

وفى هذا الباب الثانى من المنهج ، ينبغى ألا يدع المرء جهداً يُبذل فى تحرّى أمورٍ أربعة ، واستقصائها بكل وَجْهٍ متيسر :

الأمر الأول : استقصاءُ المصادر التى رَوَتِ القصيدةَ تامّة ، أو رَوَتْ قدراً صالحاً منها على وجهِ الاختيار أو الاستشهاد ، مع التزام الترتيب التاريخى لهذه المصادر ، والترتيب التاريخى لمن أُسندت إليه الرِّواية فيها .

الأمر الثانى : اختلاف عدد أبياتها فى كلِّ رواية .

الأمر الثالث : اختلاف ترتيب أبياتها فى رواية الرواة عن شيخ

واحد من شيوخ الرواية ، ثم اختلاف هذا الترتيب ، إن كان ، فى رواية غيره من الشيوخ .

الأمر الرابع : استقصاء كلِّ اختلاف يقع فى بعض ألفاظِ الأبيات ، فى هذه المصادر ، ثم فى سائر مصادر اللغة والنحو والأدب والتاريخ وغيرها . حيث يستشهد بالبيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، لعرضٍ غيرِ غرض رواية الشعر . فإنَّ أكثر هذه المصادر ، إنما نقل عن رواياتٍ لم تنتهِ إلينا ، وعن كتب ضاعتْ أو خفِى مكانها . وإغفالُ ذلك فادحٌ فى صدق التحرِّى ، ومضيِّعٌ لفوائد ربّما أعانت على تصحيح خطأ مضرٍّ بالقصيدة وبنائها وبترتيبها . والترتيب التاريخى فى كلِّ ذلك أمر لا ينبغى إغفاله ، أو التهاون فيه .

وقد ألممتُ فى مقالتى الأولى بصفة رواية الشعر الجاهلى والإسلامى – فى فصل ضمنته طَرَفاً من العِلل التى تَعْرِضُ لرواةِ البادية ، ثم لمن أخذ عنهم من قدماء رُواة الحواضر ، ثم لما صنعه تلاميذهم ، حيث نصبوا أنفسهم لجمع الشعر الجاهلى والإسلامى ، وكشفتُ عن بعض صَنيعهم فى جمع شعر كل شاعر على حِدَةٍ ، إمَّا برواية راوٍ واحد من الرواه الشيوخ ، وإمَّا بروايات مختلفة عن شيوخ مختلفين . ثم ما كان من صنيعهم فى جمع « القصائد المفردة » ، وهو الموسوم بأشعار القبائل ، أو ما يشبهه من أشعار اللصوص ، وأشعار الصعاليك ، وأشباه ذلك[١] .

وقد انتهى إلينا بعضُ ما رواه الشُّيوخ القدماء أو صنعوه من دواوين الشعر . ولكنه لم ينته إلينا على وجهه الذى كان عليه فى القرون

---

(١) انظر تفصيل ذلك فيما سلف ، ص : ٣٨ وما بعدها .

الأولى . (ما بين أواخر القرن الأول إلى القرن الرابع تقريباً) .

وأشدّ ما أصابه الحَيْف هو رواية « القصائد المفردة » ، فإنّ دواوين أشعار القبائل وأشباهها لم يصلنا منها شيء يُعوّل عليه ، إذا استثنينا ما صنعه أبو سعيد السُّكرى (٢١٢- ٢٧٥ هـ) فيما جمعه من شعر شعراء « هذيل » ، وهو أجلّ ما وصلنا من صَنْعة ديوان قبيلةٍ بعينها .

ونعم قد انتهى إلينا من كتُبِ الاختيار ، وهو مختار « القصائد المفردة » من صنع الشّيوخ القدماء ، كتابان : هما « المفضَّليّات » للمفضّل الضَّبى (٠٠٠- ١٧٨ هـ تقريباً) ، وهو نسخة جيّدة مُسنَدة ، ثم « الأصمعيات » ، لأبى سعيد الأصمعى (١٢٢- ٢١٦ هـ) ، وليس للنسخة المطبوعة إسناد يتيح لنا أن نعرفها معرفة أوثق . ومع ذلك ، فهذان الاختياران ، على جلالة خطرهما ، لا يعدّان شيئاً كبيراً فى جمهرة شعر الجاهلية . فإنَّ مجموع ما فيهما من القصائد والمقطّعات لا يتعدى مئتين واثنتين وعشرين قصيدة ومقطَّعة ، بما فى ذلك المكرّر فيهما ، وبما فى ذلك من قصائد بعض أصحاب الدواوين المرويّة . وهذا قدر قليل جدّاً لا يكاد يُذكر . أما الضّرب الآخر من كتب الاختيار كالحماسة والوحشيات ، لأبى تمّام ، فاعتمادُ الاختيار فيها على الأبيات دون القصائد ، إلّا ما شذّ . وأمّا قديمُ كتب الأدب والتاريخ والسِّيَر وأشباه ذلك ، فقد توزّعت فيما بينها قصائد كثيرة من هذه القصائد المفْرَدة ، وأكثرُها مبنىّ على الاختيار والاستشهاد دون حاقّ الرِّواية . ولَسْتُ بسبيل استقصاء ، فتجوزت فى العبارة بعض التجوّز .

ولمّا كان الأمرُ على ما وصفتُ ، لم يكن لنا بدٌّ من الاعتماد على كتب من تأخّر من أهل العلم عن زمان الرِّواية القديمة ، لأنّ أكثرَهُم إنّما

نقل ، على الأرجح ، من كتُبِ القدماء التى كانت وفيرة أو متيسرة فى عهدٍ من أزمانهم . ولكنَّ الحذرَ فى أمرها واجبٌ ، لا يتفصَّى منه أحد ينى معرفته وعلمه على التَّحرِّى والتمحيص .

وأظنُّنى أبَنْتُ بعضَ الإبانة عن بعض مدارج المنهج فى هذا الباب ، وقد بقى فيه فضلُ مقالٍ ، فى شأن اختلاف عدد أبيات القصيدة ، وفى اختلاف الترتيب ، وفى اختلاف الألفاظ ، وكيف تكون وجوه النظر فى ذلك ، فهذه أمور أرجو أن أُحسن الإبانة عن بعضِ مدارِجها خلال دراسة هذه القصيدة ، طلباً للاختصار .

* * *

نشرتُ فى الصفحات الأولى من الكتاب ، نصَّ القصيدة التى قالها « ابن أخت تأبَّط شرًّا » بعد أن قتلت هذيل خاله « تأبَّط شراً » . ثُمَّ بعد أن أدرك هو من هذيل ثأر خاله .

وقد أثبتُّها كما جاءت فى رواية أبى تمام فى الحماسة ، منقولاً عن شرح التبريزى لحماسة أبى تمام . ونشرتها بنصِّها وترتيب أبياتها هناك ، إلَّا ألفاظاً يسيرةً فى بعض أبياتها ، وجدتُها فى كتب أُخرى . سأبيّن وجهَ ترجيحى لإثباتها ، وسأجعل ترتيبها وعدد أبياتها الذى نشرته هو الأصل الذى أشير إليه بأرقامه فيما يلى .

وقسمت القصيدة سبعةَ أقسام ، سأشير أيضاً إليها عند الحاجة إلى الإشارة . وقد جاءت هذه القصيدة تامّة فى أربعة كتب : « فى كتاب التِّيجان » لابن هشام (٢١٨ هـ) ، وهو أقدمُهُنَّ ./ ثم « ديوان الحماسة » لأبى تمام (١٨٨– ٢٣١ هـ) بشرح المرزوقى (٤٢١ هـ) ./

ثم فى « ديوان الحماسة » أيضاً ، بشرح التبريزى (٤٢١- ٥٠٢ هـ) /
ثم فى « كتاب العِقْد » لابنِ عبدِ ربِّه الأندلسىّ (٢٤٦- ٣٢٧هـ) .

وسأصف هنا عدد أبياتها وترتيب كلّ رواية منها ، وما زِيد على أبيات القصيدة ، وما أُسقِط منها .

١- فعِدَّة أبياتها فى « كتاب التيجان » ، سبعةٌ وعشرون بيتاً ، مع إخلاله بخمسة أبيات رواها أبو تمام فى الحماسة ، وهذه أرقامها (٩، ١٠، ١١، ١٦، ٢٠) ، وبزيادة ستة أبيات .

وهذه الزيادة واقعة جميعها فى القسم الثانى من القصيدة ، وهو القسم الذى وصف فيه الشاعرُ خالَه « تأَبَّط شرّاً » .

وإليك ترتيب القصيدة فى « التيجان » ، مقارناً بترتيب أبى تمام :

(١- ٦، ١٣، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ٨، ٧، ١٢، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ١٤، ١٧، ١٥، ٢٤، ٢٣) ، وبين الرِّوايَتَيْنِ اختلافٌ فى بعض الألفاظ ، مع تضمين معنى البيت الحادى عشر ، وفى رواية أبى تمام ، فى بيتين متفرقين ، فلذلك أدخلتُهما فى تعداد الزيادة .

وقد ذكرت رأيى فى « كتاب التيجان » فى المقالة الأولى[١] ، وبينتُ أنّ فيه آفاتٍ عظيمة ، وأنّ الشِّعر الذى فيه خليطٌ فاسِدٌ جدّاً . وإن كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، فمن أجل ذلك صار كتاباً لا يُعتدُّ بما جاء فيه من الشِّعْر . ومع ذلك ، فإن ترتيب الشعر عنده (من ١- ١٦) لا يكاد يضرّ ، مع زيادته التى زادها ، لأنّها جميعاً صفاتٌ

(١) انظر ما سلف ص : ٥٣ وما بعدها .

متتابعة متفرقة وصف بها الشَّاعِرُ خالَه . ولكنّى أَعُدُّ ترتيبَ أبى تمام أمْثلَ من ترتيبه فى هذا القسم .

أمّا ما بعد ذلك عنده (من ١٧- ٢٧) فترتيبُ الأبيات على المعانى مختلٌّ أشدَّ الاختلال ، فلذلك أجدُه صواباً أن لا يعتدَّ به أحدٌ . ومع ما فيه من العيب القادح ، فقد أصبتُ فيه فائدةً دلَّتْنى على فسادٍ وقع فى كَلِمَةٍ ضبطها المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، وأقاما شرحهما على هذا الضبط ، فأدخلا على بناء القصيدة قدراً من الخَلَل لا يُستهان به . وسأبيِّن ذلك فيما بعد .

٢، ٣– أمّا روايةُ أبى تمام فى « ديوان الحماسة » ، فقد اخْتلفَ عليه فيها . فالمرزوقى والتبريزى ، وهما شارحا الحماسةِ ، قد اختلفا فى عدد الأبيات ، وفى تقديم بيتين أو تأخيرهما . فالتبريزى رواها وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتاً ، أمّا المرزوقى ، وهو أقدمُ الرَّجُلَيْن ، فعدّة الأبيات عنده أربعة وعشرون بيتاً ، لأنّه أسقط بيتين هما (١٦، ٢٠) . واتفقا جميعا فى ترتيب الأبيات (من ١- ٢٢) ثم قدّم المرزوقى وأخّر ، فجاء ترتيب الأبيات هكذا : (٢٥، ٢٦، ٢٣، ٢٤) . وهذا الترتيب شبيه بما جاء فى كتاب « التيجان » .

٤– أمّا صاحب « العِقْد » فعدّة أبياتها عنده أربعة وعشرون بيتاً ، أسقط من رواية أبى تمام الأبيات الآتية : (١٠، ١٦، ٢٠، ٢٣) ، فوافق صاحب « التيجان » فى إسقاط ثلاثة أبيات هى (١٠، ١٦، ٢٠) ، ووافق المرزوقى فى إسقاط بيتين هما : (١٦، ٢٠) ، وانفرد بإسقاط البيت (٢٣) . ولكنه زاد بيتين ، هما عند صاحب « التيجان » ، مع شىءٍ من الاختلاف فى روايتهما .

وهذا ترتيب روايته مقارنة برواية أبي تمام المنشورة هنا : (١- ٩، ١٢، ثم زيادة بيتين ، ١١، ١٣، ١٧، ١٥، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ١٤، ٢٤) .

وهذه الرِّواية ، بهذا الترتيب ، وبحذف البيت الثالث والعشرين ، روايةٌ مُخْتَلَّةٌ ، أشدُّ اختلالاً من رواية « التيجان » ، فيما بعد البيت الثالث عشر . (وأنا أتجوَّزُ تَجَوُّزاً شديداً حين أسمِّي ما عنده وما عند صاحب التيجان « رواية ») .

وصاحب العِقد لم يبْنِ كتابَه على الرِّواية ، وهو ليس من الرُّواةِ في شيء ، إنّمَا كان أديباً شاعراً متخيِّراً ، وكان أندلسيّاً ، مضطربَ المعرفة برواية أهل المشرق ، وأكثرُ تعويله على ما وقع إليه من الكُتُب . « وكتابُ العِقد » في نُسخِهِ المخطوطة فيه زيادة ونقص . وأمّا ما طُبع مِنْه ففيه اضطراب . وقد طُبع مرّات ، أمْثلُها الطَّبعةُ الأولى الأَميرية ، ثم طبعةُ لجنة التَّأْليف والترجمة والنشر . والأُولى لم تُحقَّق تحقيقاً يُعتمد عليه ، ولا يُدرَى عن أيِّ النُّسَخِ طُبِعَتْ . وأمّا طبعة لجنةُ التأليف ، فإنّ ناشريها زعموا أنّهم طبعوها عن أصحّ نسخة مخطوطة مصوّرة من الآستانة ، ومع ذلك فإنّهم تصرَّفُوا فيها تصرفاً معيباً جدّاً ، يُسقطها من عداد ما يوثق به .

أمّا الكتب التي جاء فيها قَدْرٌ صالحٌ من أبيات هذه القصيدة ، فثلاثة : « كتاب الحيوان » للجاحظ (١٥٠- ٢٥٥ هـ) / ثم كتاب « الأشباه والنظائر » للخالِدِيَّيْن ، (أخوان : مات أولهما سنة ٣٨٠ هـ ، ومات الآخر سنة ٣٩٠ هـ) / ثم كتاب «اللآلي ، في شرح أمالي القالي»، لأبي عبيد البكري الأندلسي (٤٨٧هـ). وسأصف ما جاء فيها.

١ - ذكر الجاحظ ثمانيةَ أبيات منها ، هذا ترتيبها : (٧، ١٢، ١١، ٣، ٤، ٥، ١٥، ٢٤) . وظاهر من قراءتها متتابعة أن الترتيب هنا خلط لا يعتد به . إنّما كان الجاحظ يتخيَّر من القصيدة أبياتاً كيفما اتفق ، لم يبال بترتيب الرّواية .

٢- وأمّا الخالديّان ، فذكرا منها اثنى عشر بيتاً ، هذا ترتيبها : (١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٢٢، ١٤، ١٥، ٢٤، ٢٣) . وهذه أيضاً سبيلُ مُتخَيِّر ، لا يبالى قدّم أو أخَّر ، إنما يلتمس الأبيات ذوات المعانى ، وكذلك شأنهما فى سائر الكتاب .

٣- وأما البكرى ، فإنه شارح معلِّق . فلما استشهد القالى بالبيت (رقم : ٢٤) ، قال فى تعليقه : « وقبل البيت منها : » ، ثم ذكر ستة أبيات ، هذا ترتيبها : (٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦، ٢٣، ٢٤) ، فطابق ترتيبُ هذه الأبيات ، ترتيبَ المرزوقى الذى ذكرناه آنفا .

ثم لا أجدُ بعد ذلك ما يُنتفع به عند النَّظَر فى ترتيب القصيدة ، وإنّما هو الاستشهاد بالبيت والبيتين فى تفاريق الكتب .

ولمّا كان خلط معانى الأبيات ظاهراً فيما ذكره صاحب « التيجان » وصاحب « العِقد » ، وكان سبيل التخيُّر ظاهراً فيما ذكره الجاحظ والخالديان ، لم يسلم لنا إلّا ما رواه أبو تمام فى « ديوان الحماسة » ، مع الاختلاف عليه فى إسقاط بيتين ، وفى تقديم القسم السابع على القسم السادس من القصيدة . فمن أجل ذلك كان شبيهاً بالصواب أن نعتمد جملةً روايةَ أبى تمام ، وأن نعتمد جملةً ترتيبَهُ أبياتَ القصيدةِ ، إذا اقتصرنا على ترجيح بعض المصادر على بعض . فهل يستقيم ترتيبُ روايةِ أبى تمام كلَّ الاستقامة ؟ وهل يَصِحُّ بناءُ القصيدة على هذا الترتيب ؟

وَقَضِيَّةُ ترتيبِ أبيات القصيدة ، قضيّةٌ مُعْضِلةٌ ، والاجتراءُ عليها أمرٌ صعب ، وَتَيَسُّر أداتِها لمن يحسن الفصل فيها قليل .

وقبلَ كلِّ شيء ، فأمرُ اختلال الترتيب ربّما كان دعوى فاسدة ، وربما كان الاستدلال على صحة هذه الدعوى أخبثُ فساداً من الدعوى نفسها .

وقد رأيت كثيراً ممن ادعى اختلال بعض القصائد ، إنما يُؤْتَى من سوء فهمه ، ومن تَبَجُّحِه وتهوُّره .

وأكثرُ من رأيته اجترأ عليها طائفةٌ من الأعاجم المستشرقين ، ثم تابعهم جماعة من أهل جِلْدَتِنا ، لم يُحْسِنُوا التَّبيُّنَ ، استخفَّتهم الثقة برجاحة عقول الغالبين على الثقافة فى زمانهم ، ثم زيّن لهم هذا الفعلَ حبُّ الإغراب والظهور .

وآفةُ جميع هؤلاء قِلّةُ بضاعتهم من المعرفة بلسان العرب ، وجهلُهم بوجوه تصاريف كلامها . وليس كلُّ من يدَّعى معرفةً بلسان العرب عارفاً به على الحقيقة .

ثم إنّ الشعر ، من بين جميع الكلام ، هو فى كل لسان أشقُّ عِلَاجاً ، وأعصى قياداً ، لأنّ الشعراءَ لم يقصدوا قطُّ مَقْصِدَ الإبانةِ المغسولةِ عن المعانى ، بل رَكِبُوا إلى أغراضهم أغْمَضَ ما فى البيان الإنساني من المذاهب ، فربما شَعَّثُوا ما كان حقّه أن يكون مجتمعاً ، لأنّهم لا يبلغون حقَّ الشعر إلا بهذا « التَّشْعِيث » . فيأتى أحدُهم فيظنُّ أن لو جمعَ هذا إلى هذا ، فقد أزال عنه « التشعيثَ » وردَّه إلى الجادَّة ، ولكنّه فى الحقيقة لم يَزِدْ على أن أَفْسَدَ بِعَقْلِهِ ، ما تَعِب الشاعرُ فى

تَشْعيثه بميزانٍ وتقدير .

وقد حَمِدْتُ لشيوخنا القدماء اجتنابَهُمْ أمْرَ الفصلِ فى هذه القضية إذا عرضت ، مع سَعَةِ علمِهم ، ومع تمكُّنهم من لسان العرب ، وإحاطتهم بأكثر تصاريف العرب وشعرائها فى كلامها .

ومَنْ تتبَّع قديمَ الدّواوين المرويّة ، رأى أكثرهم يروى القصيدة ، ثم يذكر اختلاف الرُّواةِ القدماءِ فيها ، وينصّ على تقديم بيت أو أبيات من القصيدة فى رواية فلان من الرُّواةِ ، ثم لا يزيد على ذلك ، لأنه يكره أن يَقْضِيَ فى ذلك قَضَاءً . بل ربّما نصَّ وبيَّن أن البيت أو البيتين مُقحمان فى هذا الموضع من القصيدة ، ثم يكفّ لسانه ، لأنه يَخْشى أن يَفْتاتَ على الرِّواية وعلى الشِّعْر وعلى الشاعر ، ويتركُ الأمر مُعلَّقاً لا يَقْطعُ فيه بشىء . وهذه أمانة وافِرَة ، ووَرَعٌ غالب ، وكمالُ عَقْلٍ وَعِلْم .

ومع كلِّ ذلك ، فلستُ أريد أن أنفى أن يكون بعض ما وصلنا من الشعر مُخْتلَّ الترتيب ، بل ذلك كائن لا شَكَّ فيه ، وقد ذكرتُ فيما سلف ما يعرض لرواية الشِّعْر من العِلَل بما أغنى عن إعادته[1] .

ولكنّ اختلالَ الترتيب الذى تراه ربّما كان مردّه إلى ألفاظٍ فى بعض الأبيات أخطأ بعضُ الرُّواة فوَضَعَ كَلِمَةً مكانَ كلمةٍ ، قريباً معناها من معناها ، سهواً أو غلطاً أو سوء تقدير = وربّما كان اختلالاً لا مِرْيةَ فيه ، يظهر من التحرّى في مراجعة القصيدة = وربّما كان مردُّه إلى سقوط بيت أو أبيات مجتمعة أو متفرقة ، أو تقديم بيت أو تأخيره . ذلك ممكن ، ولكن لا يُقضى فيه إلَّا بعد التثبُّتِ والنظر والأناة . بل ربّما ساق

---

(١) انظر ما سلف ، ص : ٤٠.

الشّاعر شِعْرَه ، متعمداً سياقةً تخيِّل إليك عند النظرة الأولى أنّ القصيدة مختلَّةُ التَّرتيبِ ، أو سَقَطَ منها شيء ، أو رُبَّمَا كان « التَّشْعِيثُ » فى الأبيات من الخفاء بحيث لا يُدْرك المرء أنه بيان مستقيم على تشعيثه ، إلا بعد نَصَبٍ وطولِ تأمُّلٍ .

وإدراكُ اختلال القصيد ، متوهَّماً كان اختلالُه أو واقعاً أو مشبهاً ، هو فى ذلك كلّه قريب ممكن غير ممتنع على من تَنَسَّمَ معانى الشعر .

أمّا البعيد الصّعب ، فهو تسديدُ ما اختلّ ، وتثقيف ما زاغ ، لأنَّ الأمرَ عندئذ يتعدى حدَّ تنسُّمِ معانِى الشعر ، إلى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيده وشعره ، وإلى مثل مَكْرِه واحتياله فى الإبانة عن أقصى ما غَمُضَ فى نفسه ، باللفظ بعد اللفظ ، وبتركيب الألفاظ بناءً واحداً تلقفه النُّفوس بالتذوق ، تذوقِ اللفظ يلوح بين ألفاظ مثله ، مشوباً بتذوق المعانى المنسربة خلال الألفاظ ، يخامره تذوق سِر الشعر ، وهو النغم الكامن المتموِّج الذى تتهادى عليه الألفاظ والمعانى والتراكيب .

بَيْد أن بُعْد هذا الأمر وصعوبته ، ينبغى ألَّا يحملنا على نَفْض اليدين منه جملةً واحدةً ، ولا على التخلِّى من ارتياده وتجشُّمِه ، والتماس الوجوه التى من قِبَلها يلين عاصيه ، وتمهيد الذرائع التى تُدنِى من الغاية ، أو تُعين على بلوغها . وقد ذكرت آنفاً أربعة أمور ، لا مناصَ للناظر فى رواية الشعر من تحرِّيها ، وجعلت رابعها : « استقصاء كل اختلاف يقع فى ألفاظ الأبيات ، باستخراجها من دواوين الشعر ، ومن مصادر الأدب واللغة والنحو والتاريخ وما إليها »[1] .

(١) انظر ما سلف ، ص . ١٢٢.

ومجرّدُ استقصاء ذلك لا يكاد يغنى شيئاً ، بل يحتاج الأمر بعد ذلك إلى بَصَرٍ دقيقٍ بوجوه اختلاف هذه الألفاظ ، وإحاطةٍ تامّةٍ بمعانى الشعر عامةً ، وبمناهج شعراء العرب فى بيانها عن أنفسها خاصةً ، على اختلاف وجوه البيان وتداخل بعضها فى بعض . ثم يحتاج بعدُ إلى لَمْحٍ صادقٍ يجلّى الفرقَ بين اللفظين أو الثلاثة ، حتى يستطيع أن يحكم : أيّها أحق بمكانه من البيت . ولن يستطيع أن يحكم فى ذلك حكماً صحيحاً ، إلّا والقصيدة كلّها ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها .

ولمّا كان جائزاً ، بل راجحاً ، أن يكون اختلاف الألفاظ واقعاً فى أبيات كثيرة ، كل منها يحتاج إلى مثل ما يحتاج إليه البيت الذى ينظر فيه ، كان عسيراً معتاصاً أن يُقنع المرء نفسه بقدرته على أن يجعل القصيدة عندئذ ماثلةً له بمعانيها وظلالها ومناهجها . فإذا انضمّ إلى ذلك ما هو مُتَوَقَّعٌ من اختلال ترتيب الأبيات ، كان شبيهاً بالممتنع أن يتمّ له تمثُّل القصيدة مستتبّةً على وجهٍ صحيح . فإذا أراد ذلك عندئذ وتطلّبه ، كان كمن وقعت له صورةٌ ممزقة طرائق قِدَداً ، قِدَداً صِغَاراً صغاراً ، متناثرة مختلطة ، فرامَ أنْ يعيدها إلى ما كانت عليه قبل تمزيقها ، وهو فى ذلك كلّه لا يدرى كيف كانت الصورة ، ثم هو لا يضمن أن يكون بعض أجزائها قد هلك ، ويخشى أن يكون قد اختلط بها ما ليس منها ، من صورة أخرى ممزّقة كانت تشبهها رُقعةً وألواناً .

وأرانى قد صعَّبت الأمر جدّاً ، ولكنى فى الحقيقة لم أصِفْ إلّا ما وجدتُه وعانيتُهُ فى بعض الشّعر الجاهلى ، وإن كان ذلك غير كائن فى كلّ قصيدة قد اختلّ ترتيب أبياتها . ولكن من العقل أن لا يضمن المرء على الغيب شيئاً ، بل عليه أن يستقبل الأشياء الملتبسة بأشدّ وجوهها تعقيداً والتواءً ، حتى يخلُصَ إلى السّهل المذعن وهو راضٍ عن نفسه ،

فإن الأمر أكبر من أن تزاوله باستخفاف . والاستخفاف أُحدودُ الزَّلل ، والزَّللُ أقصرُ طريق إلى هلاك العَقل وبَوار المعرفة .

وتمثُّل القصيدةِ أمرٌ شاقٌّ ، فى حديث الشِّعْر وقديمه سواء . لأنّ الشِّعر كلّه يعتمد على الألفاظ، وعلى تركيب الألفاظ وتصريفها ، وعلى بناء الجمل ومنازلها من السياق، وعلى الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن .

وحين نَذكر « الأَلْفاظَ » فى معرض الكلام عن الشّعر عامّة ، وفى كلّ لسان ، فغير مرادٍ بها مجرّد وجودها في اللغة وفى كتبها ، بمعانيها التى درج عليها أهل كل لسان فى التعبير عن فحوى ما يريدون . فهذا أمر طَلْقٌ مباح لكلِّ متكلم يريد أن يُفهِمَ سامعه ما يقول ، ثم يمسحه أكتافه وينصرف !

أمّا « ألفاظ » الشِّعر فأمرُها مختلف ، لأنهم يُلبسونها بالإسْبَاغِ ، ويخلعُون عنها بالتَّعرية ، ما يكاد ينقل اللفظ من مستقرِّه فى اللغة وفى كُتُبِها ، إلى مدارج تسيل باللفظ وقرنائه من الألفاظ إلى غايةٍ غير غاية المتكلِّم المبين عن نفسه لسامعه . وهذا شبيه بما نسميه « المجاز » و« الاستعارة » و « الكناية » وما جرى مجراها .

فإذا جاء الأمر إلى الشِّعر الجاهلى ، فإنّ تمثُّل القصيدة لا يقتصر على مجرد معرفتنا بالألفاظ وبمعانيها ، كما جاءت فى كُتُب اللغة ، بل يتعداها إلى توسُّم ما لحقها من الإسباغ والتعرية ، وإلى أسلوب كلِّ شاعرٍ منهم فى احتياله على الإبانة الموجزة عن غوامض ما فى نفسه ، وعلى الوشائج التى تتخلّلُ الألفاظَ مركَّبةً فى جملتها عن قَصْدٍ وَعَمْدٍ وإرادةٍ ، ثم إلى ضُروبٍ من المعرفة بأحوالِ العرب فى جاهليتها ، وما كانت تأخذ ، وما كانت تَدَعُ من المعانى ، وما كانت تألَفُ مما يحيط بها فى

حياتها ، فى البادية وفى الحواضر ، وبجمهرة الأساليب المختلفة التى يسلُكُها الشعراءُ فى بناء القصيدة لبنةً لبنةً ، حتى يستوى بناءً قائماً مُنَضَّداً .

وبيِّنٌ أنّى أريد بهذا النَّعْت عملَ الناقدِ الذى يتولى كشف أسرارِ الشِّعرِ فى تركيبه وبنائه ، لا عملَ المتذوقِ للشِّعر . فإنّ التذوقَ أمر عام يستوى فيه ، أو ينبغى أن يستوى فيه ، الشاعر والناقد ، وقارئُ الشعر وسامعه ، من أىِّ طبقات الناس كان ، مادام يملك الأداة التى تتيح له أن يفهم وأن يتأثر .

وبين عملِ الناقد وعملِ سواه من مُتَذَوِّقَةِ الشِّعر ، بونٌ سحيق لا يُستهان به .

عند هذا الموضع ، لا أجد محيصاً عن بيان أمرٍ غامضٍ ، وغموضُه عظيمُ الخطر ، وتركُ البيان عنه وكشفِ غموضه مضَلَّة ، وشبيه باحتجان الأمانةِ أو خيانتها .

وذلك أنّ سبيلنا اليوم إلى الشِّعر القديم كلّه ، هو كُتبُ اللُّغة التى قيّدت معانى الألفاظ وضبطتها ، ثم كتب شرّاح الشعر من القدماء .

وكلُّ ناظرٍ منّا اليوم فى الشعر الجاهلى ، لا يجد بُدّاً من الرجوع إلى كتب اللغة ، وعليها يعتمد . فمن أجل ذلك كان واجباً أن يدرك المرءُ إدراكاً صحيحاً واضحاً نهج هذه الكتب ، وإلّا استبهم عليه الطريقُ وضلّت خُطاه .

كان همُّ كتب اللغة ، على وجه التحقيق ، ضبطَ أصولِ معانى الألفاظ ، دون ما سلَكَتْهُ هذه الألفاظ على ألسنةِ الشّعراء من مجاراتٍ

ودُروب ومدارجَ ، إلا ما شذَّ من ذلك عند استشهاد أصحاب اللغة بشعر شاعر بعينه .

ولو أنّها فعلتْ غيرَ ذلك ، لخرجت عن أن تكون كتُبَ لغةٍ ، إلى أن تكونَ كتُبِ نقدٍ للشِّعر ، وبيانٍ عن معاني ألفاظ الشعراء جميعا ، حيث قلَّبوها في أحوالها ، من إسباغ وتعرية ومجاز واستعارة وكناية وما قارب ذلك . وهذا أمر شبيه بالمستحيل فى تأليف كتب اللغة .

وليس معنى ذلك أن كتب اللغة لا تُغنى شيئاً ولا تنفع فى فهم الشعر ، بل معناه أنَّ النَّاظِرَ فِي الشعر الجاهلى ، (وهو موضوع حديثنا هذا ، على الوجه الذى بينتُه آنفا) ، مفتقرٌ ، بعد مراجعة اللغة والتدقيق فى فهم أصول الألفاظ ، إلى شىء زائد على نَصِّ كتب اللغة . وإذا وقف المرءُ عند منطوق النصِّ وحدَه ، بقى الشِّعرُ الذى ينظر فيه مَطموساً فى موضعٍ ، مُتفكِّكاً فى موضع آخر ، مَبتوراً فى موضع ثالث ، فعندئذ يتمردُ الشعر ، ثم يذهب عنه جامحاً ولا ينقاد .

وما يطالبنا به فهمُ الشعر وتمثُّلُ بناءِ القصيدة من هذه الزيادة على نصِّ اللغة ، هو اليوم الإشكال الأعظم . فالشُّراح ونقاد الشعر القدماء ، حين تيسر لهم أحياناً أن يزيدوا على نصٍّ ما فى كتب اللغة عند شرح الشعر ونقده ، فإنما تيسر لهم ذلك بالإحاطة التّامة بالشّعر كله ، وبغَلبَة الثقافة العربية عامّة على المعرفةِ فى زمانهم ، وبالفَهْم لمناهج الشّعر والشّعراء عامّة ، وبقُرب عهدهم من منابع هذا الشعر بلا انقطاع ، ثم بتسلسل التلقّى عن الماضين ، مع كثرة الشيوخ العلماء الذين يُشنفى بعلمهم من داءِ الحَيْرة والشّكِّ ، وتوافر الكتُب الأصول التى تضىء للنّاظر الطريق .

أمّا اليوم فالأمرُ مختلف ، تمزّقَتْ أكثرُ علائِقنا بماضينا ، وانحسر مَدُّ الثقافة العربية ، وغلب علينا من أخلاط الثقافات ما غلب ، وتباعد العهد ، وقلّت الكُتبُ الأُصول فى أيدينا ، وانقطعت سلسلة التلقِّى عن الماضين ، وفنى الدّواء الشّافى أو أوْشكَ ، واستفحل الداءُ أو كاد .

فالجهدُ الذى يفتقر إلى بَذْلِهِ كلُّ ناظر فى الشعر القديم ، جهدٌ عظيم ، تمدّه قوةٌ لا تضعف ، وقدرةٌ على الاستقصاء والاستيعاب ، وعلى التحرّى والضبط ، مع ترك التهاون ، ودِقّةُ الملاحظة للفروق ، ومع الحذر الشديد من غلبة إلف الزمان الذى نحن فيه . ومن أخطأ ذلك كلّه ، وَقف عاجزاً عن تمثُّلِ القصيدةِ جُمْلةً ، أو تمثُّلِ أبياتها مفردةً . فما ظنُّك به إذا نصب نفسه للفصل فى قضية ترتيب القصيدة ، وفى إعادة بنائها على الوجه الذى بيَّنّاه ؟

ولستُ أريد أن أجعله أَمْراً مُعْجِزاً ، ولكنِّى أُرِيدُ أن تستبينَ لكَ المصاعبُ حتّى لا تستخفَّك الجرأةُ حيث ينبغى التأنّى والحَذَر .

* * *

أمّا شُرّاحُ الشِّعرِ من القدماء ، وهم الذين لا غِنى لنا عن مراجعة ما كتبوا عند النّظر فى الشّعر الجاهلى خاصة ، فلا بد من نظرة عَجْلَى تُحيط بما كتبوا وألّفوا .

ومراجعةُ أكثر شروح الشعر ، تدلُّنا على أنّ هؤلاء الشُّرّاح كان أكثرُهم أقربَ إلى أصحاب اللغة وأهلِ النحو ، أو إلى العلماء بالأدب عامة . وجمهرَةُ شُروحِهم مبنيّةٌ على تفسير ألفاظ اللغة ، وعلى بعض ما يتصل بالنحو عند حاجتهم إلى البيان عن تركيب الأبيات التى

يشرحونها ، وعلى أخبار الشعراء والقبائل ، وعلى ذِكْر الحوادثِ التى ربّما دَلَّ عليها الشِّعر أو أشار إليها ، وجميعُ ذلك لا غنى عنه فى فهم الشِّعْر ، وفيه من الفوائد ما لو أخطأناه لعَسُر فهمُ بعضِ الأبيات عُسراً شديداً .

ومع ذلك فبيِّنٌ للمتأمل أنَّهم صرفوا أكبر جُهْدِهم فى النّظر إلى لغة الأبيات وهى تفاريق غير مجتمعة ، ولم يبالوا شيئاً بالنّظر فى جملة القصيدة ، وما ينتظمها أو يتخللها من مرامى الشاعر فى شعره .

فمن أجل ذلك وقع فى شروحهم لبعض ألفاظ الأبيات ، تفسيرُ لغةٍ ، ولكنّه تفسير يقع دون غَرض الشّاعر أحياناً ، أو يزيد عليه أحياناً أخرى ، ويقع فيها أيضاً من الشرح ما غيرُه أَوْلى به ، وما هو خطأٌ محضٌ فى معنى الشعر ، وإن كان صحيحاً فى معنى اللغة وفى معنى شعرٍ غيره أكثر تداولاً وشهرةً ، ويقع فيها أيضاً ما أغفلوا شرحه لظنّهم أنه ظاهر مألوف ، وهو أحقّ بالشّرح والبيان ، لأنّ ظهورَهُ خادع ، فإذا رُمتَ الإبانةَ عنه بالظّاهر والمألوفِ التوتْ عليك الإبانةُ . وفى كلِّ هذا أو بعضِه حيفٌ على الشّعر شديد .

والعِلّة فى ذلك كلّه هو ما قلتُ لك ، من أنّ أكثرَ الشُّراحِ القدماءِ كانوا من أهل اللغة وأصحاب النحو وعلماء الأدب .

وأَوْلى النّاس كان بالبيان عن معانى الشّعر هُمُ الشّعراءُ والنُّقادُ . أمّا الشعراءُ ، فهم فى كل زمان ، وفى كلِّ لسان ، يشغلُهم الشّعرُ نفسه ، وتشغلهم أنفسهم عن التعرُّض لمثل ذلك ، إلّا القليل فى زماننا ، والقليل القليل فيما مضى ، إلّا فى الفرط والندرة ، وفى القليل جدّاً من الشعر ، حتى لو التمسته لم تكد تصيبه . وأمّا النُّقاد ، فينبغى أن نعلم أوّلَ كلِّ شىء أن معنى « النّقد » فى القديم ، مفارقٌ لمَعْنَاهُ عندنا فى

زماننا ، ولم يكن له اسم يستقل به وينفرد ، حتى يكون فنّاً من الأَدب قائماً برأْسِه ، له رجالٌ يَتولَّوْنَهُ ويمهِّدون سُبُلَه .

وأكثر الذين استوت لهم القدرة على « النّقد » من القدماء ، تحوَّلُوا عن تأصيلِ النقد واستيفاءِ قواعده ، وشقِّ سُبُله ، إلى تأصيل علم البلاغة والبيان ، وبناء قواعدهما ، أو إلى نَقْد التفاريق والتفاصيل فى الشعر، دون نقدِ جملةِ القصيدِ، والإبانةِ عن معانيه، وتجلية أسرار جماله .

ولو قُدِّر لتراثِ العربيّةِ أن يسيرَ فى طريقه إلينا مُتكاملاً ، يَمُدُّ أوَّلُه آخرَه ، لانتهى زمانُنا إلى ظهورِ جيلٍ من شُرَّاحِ الشِّعر ونقادِه ، قد توفَّرت لهم إحاطةُ الماضين وإبداعُ المحدَثين . ولكن شاءَ اللهُ أن ينقطعَ السَّبيلُ ، وعسى أن يتّصلَ يوماً ما ، فجاءَ جيلُ النُّقادِ من المُحْدَثين ، وقد بَلِيَت الحبالُ التى تربطهم بماضيهم ، وانبتَّت الأَواصِرُ ، وصرفتهم عن الشّعر القديم كلِّه صوارفُ غَلَبَتْ عليهم ، فأعرضوا عنْهُ كلَّ الإعراضِ ، بل ازدَرَوه واستخفّوا به وأنكروه وأساءوا القالَةَ فيه .

وانتهى الأمر إلى وقوع هذا الشّعر فى قبضة طائفةٍ من المتخصِّصين ، (بحكم ظروف الدّراسة فحسب) ، لا عن مَوْهبةٍ أو فطرةٍ ، فأَنْزَلُوا أنفسَهُمْ منازل شرَّاحِ الشّعر ونُقّادِه ، وليست لهم إحاطة الماضين بلغتهم وتراثهم ، ولا قدرة المُحْدَثين على الإبداع فى البيان عن معانى الشعر ، ورأينا منهم عجباً عُجاباً فى شرح الشّعر القديم ، ووقع الشِّعْر كلّه بين شِقَّي الرَّحا ، بين عَجْز العاجزين، وإعراض المُعرِضين، فاشتدَّ العبثُ ، وكثُرَ الخَبْث .

ومع ذلك فاليأْس خليقةٌ منكرة ، والبَشَرُ لا يُعْجِزهم شىءٌ إذا أرادوه وسلكُوا له سبيله ، واتخذوا له عُدَّته . وعسى أن يُفضى ما نحن

فيه إلى خيرٍ كثير ، يوماً ما .

فهذه صفةُ الباب الثانى من المنهج . فهو ، كما ترى ، مرتقًى عويصٌ صعبُ الجانب ، متشعِّبُ المذاهب ، سالِكُه سارٍ على غَرَر . فمن رام التوغُّل فيه بلا مَوْهِبةٍ أُوتيها ، وبلا عُدَّةٍ هيَّأَها ، وبلا وَرعٍ يُكَفْكِفُ من جُرأته وتَهوُّرِه ، بلغ الغاية فى الإساءة ، وشمَخ عليه الشِّعرُ ، ولن يأمَن أن تزِلّ به قدمٌ إلى مَهوًى بعيدِ القرار .

وقد سقتُ الكلامَ فيه مختصراً ، مجرداً من المِثال ، وظننتُ أنَّ ذلك مغنٍ ، وأنه لن يضرّ ، لأنَّ تطبيقَ بعضِ المنهجِ على قصيدتنا هذه ، خليقٌ أن يكشفَ عن بعض ما أردتُ ، وإن كانتْ هذه القصيدة ، كما قلتُ مِرَاراً ، ليست بأمثل القصائدِ لتطبيق هذا المنهج ، لِقلَّةِ رُواتِها فيما بلغَنا ، ولِقِلّة اختلافِهم فى روايةِ أبياتها وفى جملة ترتيبها ، ولأنّها من القصائد التى جاءت محكمةَ البِنَاءِ ، ولذلك نجَتْ من تصرُّفِ أبى تمّام فى اختياره للشِّعر كعادته .

* * *

كان « تأبَّط شرّاً » شاعراً مُجيداً ، وكان فاتِكاً جريئاً بَئِيساً ، يغزو على رجليه لا يركب فرساً ، لأنه كما قالوا « كان أعْدَى ذِى رِجْلَيْنِ ، وذِى ساقَيْن ، وذى عَيْنَيْنِ » . وكان يُكثِرُ الغارةَ على « هذيل » فى ديارهم وحده ، وكان شديدَ النِّكايةِ فيهم ، وله فيهم وقائع مُنْكرة ، ينالُ منهم وقلّما ينالون منه . حتى إذا حانَتْ مَنِيَّتُه وفَرغ أجلُه ، ظفِرُوا به فى آخر غاراته عليهم ، عند جبل فى بلادهم يقال له : « سلع » ، فاحتملوا جثمانه فرمَوْا به فى شِعْب من شِعاب سَلْع ، فيه غارٌ يُقال له : « غار رخمان » .

وكان « لتأبَّطَ شرّاً » ابنُ أخت (هو خُفافُ بنُ نَضْلة ، إن صَحَّ ذلك ، كما سلف فى المقالة الأولى) ، فلما بلغه خبرُ قَتْلِ خاله ، حَمِىَ واحتدم ، فحرّم الخَمْر على نَفْسِه ، على عادتهم فى الجاهلية ، لا يذوقها حتى يدركَ بثأرِ خاله ، وقد فعَل . ثم قال أكثر هذه القصيدة بعد أن شفى غليله من « هذيل » ، ونقض وتره (أى أخذ ثأره منهم) ، وحلّت الخمر وكانت حراماً .

هذا لُبُّ القصة بلا حواشٍ . فمن الخطأ أن يُقال إن هذا الشاعر قال قصيدته فى « طلب الثأر » أو التحريض عليه ، لأنّه إنّما قال أكثرها بعد أن أدرك ثأره فى « هذيل » ، لا قبل إدراكه ، ومن الخطأ أيضاً أن يقال إنه قالها « يرثى خاله تأبّطَ شرّاً » ، لأنه لم يَقْصد قصدَ الرثاء ، والقصيدةُ ليست من الرثاء فى شىء، وليس فيها تفجُّعٌ ظاهرٌ على هالك.

وإنّما يقول ذلك من يقوله ، لأنَّ الإِلْفَ شديدُ الأثر فى النُّفوس والعُقول والألسنة ، ونحن قد أَلِفْنا تقسيمَ الشِّعر إلى مديح ورثاء وتشبيب وحماسة وفخر ، كما هو معروف ، ثم جرَّ ذلك إلى تصنيف القصائد فى أبواب من الكتب موسومة بهذه الأسماء ، كما فعل أبو تمام فى حماسته ، حيث وضع هذه القصيدة فى « باب المراثى » من كتابه .

وهذا الإِلفُ إذا غلبَ ، فربّما أضَرَّ ، وربما ضلَّل ، وهو حرىٌّ أن يقود الأَلْسِنَةَ عِجالاً إلى مَنْحِ القصائِدِ صفاتٍ ليست لها ، ويزيغ النظر فيها إلى معنى الباب الذى أُدْرِجت فيه ، فيصير ذلك حائلاً بيننا وبين إدراك حقيقةِ ما حَرَّكَ الشّاعِرَ حين ترنَّم ، وحقيقةِ الأصل الذى بَنى عليه أبياتِ قصيدِهِ ، ثم تجرُّنا هذه السِّمات التي نَسِمُ بها القصائد ، إلى نُعُوتٍ يَبرأ منها القصِيدُ ونغمُه جملةً وتفصيلاً .

ولا يزال بنا تداعى معانى الألفاظ والسّمات ، حتى يستدرجَنا إلى غُموض معنى القصيدة غموضاً يُفضى إلى فَقْدِ سِحْرِهَا وجمَالِهَا ، وإلى طَمْسِ سرِّ النَّغَمِ المُسْتكنِّ فى بَحْرِهَا ، ويذهبُ جُهْدَ الشَّاعرِ باطلاً .

* * *

وبيان ذلك أن هذه القصيدة ، كما تراها منشورة ، مقسّمة سبعة أقسام[1] :

القسم الأول : أربعة أبيات ، ذكر الشَّاعرُ فيها قَتيلاً لا يُطَلُّ دمه ، هو خالهُ ، كُتِبَ عليه أن يَسْتَقِلَّ وحدَه بإدراكِ ثأرِهِ ، فبيَّنَ أنَّه لذلك مُطِيقٌ ، وله معدٌّ متأهّب ، لا يشغلُه عنه شيءٌ .

والقسم الثاني : تسعة أبيات ، ذكر فى البيت الأول منها وَقْعَ الخبرِ عليه وعلى أهلِهِ حين جاءهم نَعْىُ خالِه ، وأنه فقَدَ بفَقْدِهِ ضَرْباً من الرِّجَالِ قليلَ النظيرِ ، ثم نعت أخلاقَه فى جميع أحوالِه نعتاً دقيقاً فى الأبيات الثمانية الباقية .

والقسم الثالث : أربعةُ أبيات ، وصف فيها نفسَه والفِتيانَ من أصحابه ، وكيف كان مسيرهم إلى حيث أدركَ مرّة ثأر خالِه ما شفَى نفسه ، حتى انفتلَ بِهم راجعاً إلى ديارهم .

والقسم الرابع : ثلاثةُ أبيات ، عقّب بها على ما أدرك من ثأر خاله ، وبيّن أن هذيلاً ، لم تنله وحيداً ، إلّا بعد أن أكْثَرَ النّكايةَ فى جماعتهم مرّة بعد مرّة ، وبعد أن أذلَّهم وأقَضَّ مضاجِعَهُم ، وبعد أن نال منهم ما نال دهْراً طويلاً .

---

(١) راجع القصيدة أول هذا الكتاب .

والقسم الخامس : بيتان ، هما تعقيبٌ على ما ذكر قبله من إدراك ثأره ، فوصف فيها نَفْسَهُ ، وأنَّ « هذيلاً » لقيت منه مثل الذي لقيت من خاله من قبل .

والقسم السادس : بيتان ، بيَّنَ فيهما أنَّ الخمر التي حرَّمها على نفسه قد حلَّت له ، بعد إدراكِ ثأره ، ثم سأل صاحبَه « سوادَ بنَ عمرو » أن يسقيَه منها ما يُنْعِشه ، ويكشفُ عنه ما لَقِيَ من الضُّرِّ بعد فُقدانِ خاله .

والقسم السابع : بيتان ، سَخِر فيهما من قَتْلَىٰ « هذيل » حيث تركهم صَرْعَىٰ للنُّسور ، وآب هو إلى دياره راضياً عن نفسه .

وهذا ترتيبها كما رتَّبها الشاعر ، أما تَرْتِيبُهَا على الفترات التي قالها فيها فسيأتي فيما بعدُ بيانُه .

والقصيدةُ ، كما ترى ، خاليةٌ من الرثاء والتفجُّع ، وبريئةٌ من التحريض على « طلب الثأر » ، فليس يحسن إذن أن توصف بأنها قصيدة « ثائرة مفعمة بروح الانتقام » ، كما قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب ، أو أنّها : « تعبيرٌ ليس كمثله تعبير عن روح الشاعر ، جيّاشة ثائرة غاضبة ، لا يكاد يستطيع كبحها عن أن تثأر للقتيل لساعتها » ، كما قال الدكتور محمد كامل حسين .

ولأنّهما ذهبا هذا المذهب ، اتفقا جميعاً على صفة بحر القصيدة ، بأن فيه « صلابةً ووحشيةً وعُنْفاً وقعقعةً وتقطُّعاً ، وأن تفعيلاتِه ، لا يُستبعد أن تكون اقتُبست من قَرْعِ الطبول التي كانت تُدَقُّ للحَرْب » ، كما قال الدكتور عبد الله الطيب . أو أنّ حركة موسيقى هذا الشعر « تشبه حركةَ الخيلِ حين يصطدم بعضها ببعض في حَوْمة

الوغى عند التقاء الفُرسان » ، إلى آخرما قال الدكتور محمد كامل حسين .

وهذا كله من جريرة تداعى معانى الألفاظ التى توصف بها القصائد ، ومعانى السّمات التى بها تُوسم . وسأزيد هذا الأمر بياناً فيما يلى .

* * *

وهذه القصيدة معقودةٌ على تذكُّرِ شيءٍ مضى ، حدَّث به الشاعر نفْسه ، فتغَنّى وترنَّم ، إلّا الأبياتَ الخمسةَ فى أوّله ، فإنَّ لها شأناً آخر .

وأنا أرجِّح أنّ أولَ بيتٍ قاله شاعرُنا هو البيت الخامس ، لأنّه أشبه شىء بصرخات مفجوعٍ تتابَعَتْ . وهو البيتُ الفَرْدُ فى القصيدة كلِّها ، الذى يُشبه أن يكون خرج مخرجَ الرثاءِ . وكأنّه زَوَّرَهُ فى نفسه ورجَّعَه لسانُه ، ساعةَ جاء نعيُ خالِهِ « تأبَّطَ شرّاً » فاستثاره . ثم كفَّ عن الإيغال فى رثائِه لسببٍ ما ، صرفَه عن التفجُّعِ إلى ما هو أجَلُّ منه .

وتركيب البيت ، ولا سيَّما صدره ، زفراتٌ متقطِّعةٌ متتابعة عن كَبِدٍ فَراها الرُّزْءُ المُرْمِضُ .

« خبرٌ ما » قدَّم الفاعلَ على فِعْله ، وأدْخلَ على « الخبرِ » « ما » التى تجىء حشْواً ، لتدُلَّ على الإعراض عن وصْف الشىء بما ينبغى له من الصفات ، لأنَّك مهما وصفْته فبالغتَ فى الصّفة فلن تبلغَ كُنْهَهُ .

وهذا الحشوُ يُلْزِمُكَ سكتةً بعده عند إنشادِه والترنُّم به ، لأنّه يزيدك لهذا الخبرِ المَهُولِ استهوالاً ، حتى تكفَّ من ذاتِ نفسِكَ ، ويجعل

هذا الذى جرى على لسانِكَ كأنّه قائمٌ بنفسه منقطعٌ عمّا بعده .

ومجىء هذا الحشو « ما » ، أسلوبٌ فى اختصارِ اللّفظ ، يُفضى إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعاً لا يُدانَى ، ويجعل تركَ الصّفِة أشدَّ بَلاغاً من ترادُف الصّفاتِ ، ومن أحسنِ ما وقع فيه ، قولُ امرئ القيس :

وحَدِيثُ الرَّكْبِ يَومَ هُنَا وحديثٌ مَّا ، على قِصَرِهْ

« حدِيثٌ ما » ، يذكر حديثاً كان بينه وبين صاحبةٍ له ، « على قصره » ، يتحسر على ما فاته من تطاول استمتاعه به ، فبلغَ بتركِ صفةِ « الحديث » ما لا يبلغُه إثباتُ الصِّفاتِ .

ومن قال : إنّ « ما » زائدة فى مثل هذا الموضع ثُمّ سكتَ ، فقدْ أَسَاءَ ، وإنَّما هو مُعْرِب لا غَير .

والشواهد على « ما » هذه كثيرة مُعْجِبة ، لا يكادُ حسنُها يُدرَك ، وستأتى مرّةً أخرى فى هذه القصيدة .

ثم قال شاعرنا : « نابَنَا » ، فألْزَمَك بعدَه سكتةً أُخْرى ، لأنّ الكلام قد تمَّ ، لا يتطلب زيادة ، فهو منقطعٌ عمّا بعده ، كانقطاعِه عمّا قبله .

وإتيانُه فى هذا الموضع بقوله : « نابَنا » غريب ، لأنّه لا يقال : « نابنا خبر » ، وإنما يقال : « نابنا رُزْءٌ » من أرْزاءِ الدَّهر ، أو نائبةٌ من نوائبه » ، ويقال : « جاءنا خبرٌ أو أتانا » ، والذى حسَّن استعمالَ هذاالفعل فى غير حقّه من الكلام ، هو انقطاعُه اللازمُ عما سبقه ، وانقطاعُه اللازِمُ عمَّا لَحِقه ، حتى صار بين هاتين السَّكْتَتَيْنِ كأنّه فِعْلٌ

حُذفَ فاعلُه وأُضمر ، وكأنّه خرج مَخْرَجَ الصِّفةِ للخبر قبلَه .

ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال : « مُصْمَئِلٌّ » فَجَاءَ بصفةٍ طال الفصلُ بينها وبين موصوفها ، حتى توشك أن تكون صفةً أُفْرِدَتْ لمحذوفٍ مضمر . وكأنّه كاد يقول مرة أخرى : « خَبرٌ مُصْمَئِلٌّ » فقد نسى أنّه قال : « خبرٌ ما » ، ثم عاد فتذكَّر ، فحذَفَ لفظ « خبر » واستمرّ ، وبقيت « مُصْمَئِل » كأنّها قائمة وحدها بعد السكتة الثانية ، وبعد انقطاع الكلام .

ولو ساق عبارته هكذا : « نابَنَا خبرٌ مُصْمَئِلٌّ » ، لكانت كلاماً مَغْسولاً ساقطاً لا يرتضيه عربى .

« فتَشْعِيثُ الكلامِ وَتَقَطُّعُه » ، وإنشادُه وكأنَّ كلَّ كلمةٍ من الكلمات الثلاث جملةٌ قائمة برأسها ، هو الذى زاد ما أصابه عند نَعْى خاله هَوْلاً وفَظاعةً ونُكْراً ، حتى كأنّ لسانه قد اختلط ، وما جَتْ عليه الألفاظُ ، واضطربتْ ، وزالت عن مواقعها فاختلَّتْ . فبلغ بهذا التركيب المُشَعَّثِ المتقطِّع ما لا يبلغه أعظمُ التفجُّع .

و« مُصْمَئِلٌّ » ، بغرابة لفظها ، وبشِدَّة حُروفها ، وبقوّةِ تصريفها ووَزْنِها ، قد استبدَّت بالحسن كلِّه في هذا الموقع ، وذادت كلمةً أخرى عن أن تقوم مقامَها ، وإلّا انحطَّ الشِّعْرُ وانحطَّ نَغَمُه درجاتٍ .

وأصحاب اللُّغةِ يقولون : « المُصْمَئِلٌّ » : المُنْتَفِخُ من الغَضب ، و« المُصْمَئِلٌّ » : الشَّديد . فلو اقتصرتَ على نصِّ اللغة هنا في تفسير هذا اللّفظ ، لفقد الشِّعرُ معناه . وإنّما فَحْوى مرادِ الشّاعرِ أن يَدُلَّك على أنّه كلما زاد الخبرَ تأمُّلاً ، زاد تفاقُماً وتعاظُماً ، وأطبق عليه إطباقا ،

وأحاط به إحاطةً لا تدع له من إطباقِه عليه مَخْرجاً ، فأَوْلى أن يُقال : إنّه من قولهم : « اصْمَأَلَّ النّباتُ » ، إذا التفَّ وعظُم وأطْبَق بعضُه على بَعْضٍ من كثافَتِه .

وأصلُ هذه المادة فى اللّغة : « صَمَلَ يَصْمُلُ صُمُولاً » : إذا صلُب واشتَدَّ واكْتَنَزَ ، يُوصف بذلك الجَمَلُ والجَبَلُ والرَّجلِ وما أشبه ذلك .

فأنت فى مثلِ هذا الموضع محتاجٌ فى البيان أن تَزيدَ على نصِّ اللُّغة ، مُستدِلاًّ بأصل مادةِ اللغة .

ثم أَوْغَلَ شاعرُنا فى صفة « الخبَر » ، بعد ثلاث سكْتات ، وبعد تَشْعِيثٍ ماهرٍ مُحْكَم ، وبعد أن مثَّل لك إطباقَه عليه ، وسدَّه عليه المنافذَ ، فقال : « جَلَّ ، حتَّى دَقَّ فِيهِ الأَجَلُّ » ، وهو كلامٌ سهْل منسابٌ ، بعد كلامٍ مُتَقَطِّعٍ يتعثّر ، فهذا هو البَسْطُ والقَبْض الذى وصفتُه لك آنفاً فى « بحر المديد » .

و « جَلَّ » ، عظُم حتى بلغَ الغايةَ التى لا تُحَدّ ، ولذلك جاء فى صفته سبحانه « الجَلِيل » ؛ وهو العظيم الذي لا تُدرك الصِّفةُ عظمتَه .

و « دَقَّ » : قَلّ وصغُر وحقُر ، كأنّه سُحِق سَحْقاً . وقوله : « دقَّ فِيه » ، يعنى إذا قِيس به أجلُّ ما يجدُ الناسُ من الأَرْزَاءِ ، صار أجلُّ أرْزائهم صغيراً هيّناً غامضاً لا يُؤْبه له .

و « فى » هنا ، هى الّتى فى قوله تعالى فى سُورة التَّوبة : « فَمَا مَتَاعُ الحَيَاةِ الدُّنْيا فِى الآخِرَةِ إلَّا قَلِيلٌ » [آية : ٣٨] أى إذا قيس هذا بهذا .

وهذا البيت ، كما ترى ، نَفْثَةُ محزونٍ أذْهلَه الحزنُ حين فَجَأَهُ ، فزَفَر زَفْرةً بعد زَفْرةٍ بعد زفرةٍ ، فهو لذلك أحقّ بالرثاء ، وأحقّ بأن يكون أوّلَ ما قاله الشاعر . فلمّا صرفه عن الإيغال فى الرثاء ما صرفه ، استبقاه حتى أنزله من قصيدته أحقّ المنازل به ، حين عاد فبنى معنى القصيدة على غير معنى الرّثاءِ . وهو البيت المفرد بالرثاء فى القصيدة كلِّها .

وليت شِعرى ، لو ذهبتُ هذا المذهبَ فى شرح أبيات القصيدة ، أيطولُ عليك وعليّ ما أكتب ، فأختصر الكلام اختصاراً ، وأَقْنَعُ باللَّمحةِ والإشارَةِ دون التّفصيلِ ، إلّا فيما لا بُدَّ مِنْه ؟ لا أدرى .

وأمّا الأبياتُ الأربعةُ الأولى ، فليس فيها رثاء ولا تفجُّع ، ولا ثورة ولا غضب ، كما يقال ، بل هى أشبه بحديث نَفْسٍ طُوِيَتْ على كمَد مَغيظٍ مُحنق ، قالها الشاعر بعد أن صرفه عن الرثاء والتفجّع ما صرفه .

ويُوشك أن يكون الذى أهَمَّهُ وشغَلَهُ ، حتّى صَرَفَهُ عن الرّثاء ، أن أخواله « بنى فَهْم » ، رَهْط تأبّط شرّاً » ، حين جاءهم نعيُه ، أكثروا اللَّغَط فى دَمِهِ ، وبدا منهم التردُّدُ والإحجامُ عن إدراك ثأره ، وآثروا السلامةَ ، فقد هلك « تأبَّطَ شرّاً » فتى « فَهْم » ، وهلك قَبْل مهلكِه الفُتّاكُ من إخوته ، وهلك أشداءُ أصحابه فى الغارات ، تفانَوْا جميعاً وهم حماة « فهم » وأُولو البأس فيها ، وإنّما هلك « تابَّطَ شَرّا » وهو غازٍ فى الطّلب بثأرِهم ، فكأنّ القومَ أحجَمُوا لذلك عن الخروج فى نَقْض هذه الأوتار ، وكذلك أوشك أن يذهب دمُ « تأبَّطَ شرًا » هدراً . فحزَّ ذلك فى نفس ابن أخته ، وكان لخاله مُحِبّاً ، وبه مُعْجَباً ، فطوى أحشاءه على الكمد ، وَحَزَم أمرَه على أن يستقلَّ بثأر خالِه ، وحدَّث فتيةً من أصحابه بما يجدُ فى نفسه من حَزَازَةٍ ، فأجْمَعُوا على أن يُعِينُوه ويخرجُوا

معه فى الطَّلبِ بثأر خاله ، وفيهم « سَوَادُ بْنُ عمرو » المذكور فى آخر القصيدة . (وأظنّه ولدَ « عمرو بن سفيان » ، أخى تأبط شرّاً) . هذا ما استظهرته من سياق أخبار تأبَّطَ شَرّاً وأصحابه .

وفى البيت الأول مَسٌّ لا يخفى من المضاضَةِ والألم ، يُنْبِئ عنه تنْكيرُه ذِكْرَ خالِه بتسميته « قَتِيلاً دَمُه مَا يُطَلُّ » ، أى هو أغلى من أن يذهب هَدَراً ليس له مُطالب . وهو شبيه بالتعريض والتهكُّم الخَفِيّ بأخوالِه ، حيث أَحْجَمُوا وآثَرُوا السَّلَامة .

وزاد ذلك وضُوحاً حين قَفّى عليه بقوله : « قَذَفَ العِبْءَ عَلَيَّ ، وَوَلَّى » ، فجعلَ هذا القتيلَ يُقبل عليه فيَقْذِف على أكتافه هو وحدَه عِبْئاً ثقيلاً ، ثم يولِّى عنه ذاهباً لا يعود . وما خصّه بهذا العبءِ الثقيل ، إلّا لأنّه لم يجد فى أخوالِه أحداً يقوم به غيره . وهذا يوشِكُ أن يكون عِتاباً قَارِصاً ، وإنكاراً شديداً على أخواله « بنى فهم » حيث قَعَدُوا عن الثَّأرِ بِمَقْتَلِ خاله .

ثم زاد الأمرَ وضوحاً حين قال : « أَنَا بِالْعِبْءِ لَهُ مُسْتَقِلٌّ » ، فقوله : أَنَا بالْعِبْءِ » تأكيد لانفرادِهِ باحتمال هذا الثِّقَل وقدرتِهِ على رفعه ، وأنّه مطيقٌ أن يحمل وحدَه ما كان حقُّ جماعتهم أن يحملوه . وهذا أبْيَنُ تعريضاً وتهكُّماً .

وقوله : « له » أى من أجْلِهِ ، وهو حشوٌ زاد الكلامَ قوّةً وحُسْناً ، ومنَحَهُ معنًى جديداً ، فيه تعظيم لشأن هذا « القتيل » الذى لا يذهب دمه هدراً بإحجام جميعهم عن الإدراك بثأره .

ولو قال : « وَأَنَا بِالْعِبْءِ مُسْتَقِلّ » ، وحذَف « له » لسَقَطَ

الكلامُ سقُوطاً ظاهراً . فهذه مهارة الشِّعر ، وسلطانُ « بحرِ المديد » الّذى يحملُ الشّاعِرَ على أن يَنْبِذَ إليه بالكلماتِ حَيَّةً مُوجَزَةً مُقْتَصِدةً خاطِفةَ الدِّلالةِ ، فى أناةٍ وتُؤَدَةٍ . ويوقِعُهَا فى حاقِّ موضعها لا يتجاوَزُهُ ، كما قلتُ فى الكلمة السابقة .

ثم صرّح فى البيت الثالث بأنّ « القتيل » خاله ، وأنَّ الخُؤُولَةَ عَهْدٌ وذِمام ، فإن كان فى بنى عمومة « تأبّط شرّاً » من ينقض العهد والذّمام ، فهو « ابنِ أخت » لا تُحَلّ عقدةُ خُؤُولته ولا تُنقض . وهذا تعريض شديد وتهكّم .

وقوله « ووراء الثأر » ، يعنى أنه مطالب به ، يذهب فى طلبه حيث ذهب ، لا يفتر عنه .

وقوله : « مِنِّى » ، حشو ثالث ، كالذى وصفت قبلِ قليل . لو قال : « ووراء الثأر ابن أخت » ، نزل الكلام وانحطّ ، وإنّما رفع منه هذا الحرفُ الموجز المقتصد ، ومعناه عندهم « مِنْ نفسى » ، وهم يُسَمُّونه «التجريد»، وسيأتى مثله فى البيت الحادى والعشرين، ومن أجود ما جاء منه فى غير هذا الشعر، وغير هذا البحر، قول أبى كِنانة السُّلمى:

كذاكَ قَضَيْتُ للإِخْوانِ ، إِنِّى   أَدِينُ عليهِمُ وأَدِينُ مِنِّى

أى أدين من نفسى ، أعطيهم من نفسى مثل الذى أطالبهم أن يعطونى من أنفسهم .

أمّا البيتُ الرّابع ، فهو ختامُ هذا القسم الأول من القصيدة . فما زال يرتقى فى خفىّ تعريضهِ وتهكُّمِهِ بأخواله الذين قعدوا عن طلب ثأر خاله ، من ذكر العبء الثقيل الذى يستقلُّ وحده بحمله عن جماعتهم ،

إلى عهد خُؤولته الذى لا يُنقض ، إلى السّعى فى طلب الثأر ، فهو أبداً « مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً » .

و « المُطْرِقُ » عند أصحابِ اللّغةِ هو الذى مال برأسه ، وأَرْخى عينيه ينظر إلى الأرض مُقْبِلاً ببصره إلى صدره ، وسكتَ ساكِناً لا يتكلم ولا يتحرك .

وينبغى أن يُزاد هنا فى معنى البيت ؛ أنَّه يفعل ذلك من امتلائه بالكَمَد والحَنَق ، ليكون ذلك صلة لقوله « يَرْشَحُ مَوْتاً » ، لأن « الرَّشْحَ » هو تحلّب الماء من الإناء الممتلىء، أو تَقَصُّد العَرق من الجبين وسائر الجسد ، إذا امتلأ الجسم ماء .

وقوله : « يَرْشَحُ مَوْتاً » ، كلام موجز لا نهاية لحسنه . وأما « إطْرَاقُ الأفعى » ، فكُمونُه بين الأحجار وسكونُه لا يتحرك ، و « الصِلُّ » الحيَّة القديمة التى صَغُرَتْ من القِدم ، تكمُنُ بين الحجارة والصَّفا ، وهى أخبثُ الحيّاتِ ، تقتل إذا نهشت من ساعتها ، ومما يزيدك بصفتها خبرة ، قول النابغة :

صِلٌّ صَفَا، لا تَنْطَوِى مِن القِصَرْ   طَوِيلةُ الإطْرَاقِ مِنْ غَيْرِ خَفَرْ
دَاهِيةٌ ، قَدْ صَغُرَتْ مِنَ الكِبَرْ   مَهْرُوتَةُ الأَشْداقِ حَوْلاءُ النَّظَرْ
تفترُّ عن عُوجٍ حِدادٍ كالإِبَرْ

فهذه الصفة التى وصف بها الشّاعر نفسه فى ختام هذا القسم الأول ، كلّها تلميح متتابع باللفظ ، تنشأ عنه صورة ذات ألوان وظلال : رَجلٌ مُطْرِقٌ مُحْنِقٌ مُرَبَّدُ الوَجْهِ ، صَارِمُ القَسَمَاتِ ، قَدْ براهُ الغِلُّ والكَمَدُ ، ينبىء عن عزمٍ لا يلين ، وفكرٍ لا يَفْتُر ، وَحِقْدٍ يملأُ إهابَه لا

يَنْضَب ، في رُقْعَةٍ ألوانُها وظِلالُهَا ناطِقَةٌ بالموت تحيط به ... وزاد هذه الصورة تحديداً ، وزاد خطوطها مضاء ونَفَاذاً وَحِدَّةً ، ما يُوحى به تَتابع ألْفاظِها وجَرْسِها ، والسَّكَتاتُ الخَفِيّات بينها ، هكذا :

« مُطْرِقٌ - يَرْشَحُ مَوْتاً - كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَىٰ - يَنْفُثُ السُّمَّ - صِلُّ » .

وهذا ضرب آخر من التشعيث . غير الذى سلف فى شرح البيت الخامس آنفاً . هو تشعيث لمخارج الألفاظ عند الإنشاد ، وأعان على تَجْويده سطوةُ « بَحْرِ المديد » ، وما فيه من غَلَبة الأَنَاةِ والتُّؤَدة ، كما وَصَفْتُ فى المقالة السالفة[١] .

وهذه الأبيات الأربعة ، كما ترى ، أشبه بحديث النَّفْسِ ، حديث خفيٌّ دَنْدَن به الشاعر هَمْهَمَةً وَغَمْغَمَةً فى صَدْرِهِ ، وهو يتجرَّعُ غيظَه وغليلَه من قُعودِ أَخْوَالِه من « بنى فهم » عن المطالبة بِتِرَة خاله « تأبَّط شرّاً » . لم يخاطب بها أحداً ، ولم يُنذر بها عدوّاً ، ولم يُجابه بها أخواله مُتَهكِّماً ، فهم أخواله وإن أساءوا ، فأخفى تهكّمَه بهم كلَّ الخفاءِ . والذى أعانه على بُلوغ ذلك فى شِعْره ، وعلى التَجْويدِ فِيهِ ، هو ما يَفْرِضُه « بَحْرُ المَديد » على مُرْتَكِبِهِ ، أن يركب غَمْرته : « بالاقتصادِ دون التَّبذير ، وبالأَناة دُون العَجَلَةِ ، بلا هياج عاطفةٍ ، ولا تَضَرُّم نَفْسٍ ، وبلا غُلُوٍّ فى كتمانٍ ، ولا طُغْيانٍ فِى بَوْحٍ » ، كما قلتُ فى صفة هذا البحر فى المقالة السابقة .

وهذه الأبيات حديثُ نَفْسٍ ، لأنّه إنما قالها بعد مجىء نعى

(١) انظر ما سلف ، ص : ١٤٥.

خاله ، وبَعْدَ انقضاء لغطِ أخوالِه فى دمِ صاحبهم وأخيهم « تأبَّط شَرّاً » ، وبعد أن أحسَّ إجماعَهُمْ على القُعودِ عن إدراك وِتره ، فطوى الضُّلوعَ على الغيظ ، وأَنِفَ لنفسه ولأخوالِه ، فَأَمْسَكَ عن التَّصريحِ بِإساءتِهم فيما فعلوا ، بِشِعْرٍ يُروى عنه ، فيه ذمّهم ، فلذلك دَنْدَنَ ولم يَبُحْ كلَّ البَوْحِ بِمَا فِى نَفْسِهِ مِنْهُمْ .

* (اخترتُ فى رواية البيت الثانى : «قَذَفَ العِبْءَ » ، وهى روايةُ صاحبِ « التِّيجان » ، وابنِ عبد ربّه فى « العِقْد » ، والزَّمَخْشَرِى فى « أَسَاسِ البَلاَغَةِ » ، دون رواية أبى تمام فى الحماسة : « خَلَفَ العِبْءَ » ، لأنّها رواية ضَعِيفة فى حقّ معنى الأبيات ، وأخشى أن تكون مما أَلِفَ أبو تمام أن يغيّره فى أشعارِ النّاس ، لعادتِه فى اختياره . والروايةُ الأولى من الجَوْدةِ بمكانٍ شامِخ .

واخترتُ أيضاً فى رواية البيت الرابع : « يَرْشَحُ مَوْتاً » ، وهى روايةُ المَرْزُوقِى فى شَرْح « الحماسة » ، وصاحبى « الأشباه والنظائر » ، وأبى العلاء فيما نقل عنه التبريزى ، دون روايةِ التبريزى نفسه فى شرح « الحماسة » : « يَرْشَحُ سَمّاً » ، فبين الرّوايتين بونٌ بعيد) .

* * *

أما القسم الثانى من القصيدة ، فاستهله بأوّل بيت قالَه حين جاءه نعيُ خاله ، فطاش لبُّه وولّهته الفجيعةُ ، ولكنّه أنزلَه هذا المنزل من ترتيب شعره ، لأن ما بعده صفة لخلائق خالِه وشمائله ، فكان هذا البيت أشبه بها .

أما الأَبياتُ الثّمانيةُ بعده فلم يقلْها الشاعِرُ إلَّا بعد فترةٍ طويلةٍ ؛ بعد

أن عقدَ عزمَه أن يخرج فى طلب دم خاله لا يذهبُ باطلاً ، لما نفض يده من أخواله وحبس لسانه عن إساءتهم ، وعدّ نفسه هو وحده المطالبَ بإدراكِ الذَّحْل دونهم ، وبعد أن سار هو وأصحابه إلى « هُذيل » فأوقعوا بهم ، وأدركوا الثأر ، ثم انقلبوا راجعين إلى ديارهم ظافرين .

وهو فى ترتيب الفترات التى تَغَنّى فيها بشعره آخر الفترات ، لأنّها تقع فى الفترة الخامسة ، بعد عودته راضياً عن نفسه وعن أصحابه الذين آزرُوه ونَصروه فى الإيقاع « بهذيل » قَتَلة خاله . (الفترةُ الأولى ساعةَ جاءَه النّعى ، والفترة الثانية حين استوثق من قعود أخواله عن دم أخيهم تأبّط شرّاً ، وسأبيّن عند كل قسم زمنه الذى قيل فيه) .

وإذا كان حافز الأبيات الأربعة الأولى التى افتُتِحت بها القصيدة ، هو سخطه على أخواله « بنى فهم » ، حيث نكثوا عَهْدَ الرَّحم وخاسوا بميثاقها ، ثم حبّه هو لخاله ، ووفاؤه بالعهد الذى توجبه الرحم للخُؤولة = فإن حافزَ هذه الأبيات أخصُّ . فقد تولّى هو ثأرَ خالِه دون أهله وعشيرته « بنى فهم » ، وشفى غليله وآب سالماً راضياً عن نفسه ، ولعلّ خاله قد رضِى عنه ، والهامةُ (وهِى روحُ القتيل الّذى لم يُدرَك ثأره) التى وقفت عند قبرِه تزقُو وتقول : « اسقُونى ، اسقُونى » ، قد طارَتْ عنه بدَرْك الثأر . ومع ذلك ، فلو لم يكن « تأبط شرّاً » خاله ، لبقى هو أيضاً أولى بدمه من قومه و عشيرته « بنى فهم » . لأنه وجد فى نفسه حين خلا بها أن هذا « الدّهرَ غَشُوم » حين سَلَب خالَه تأبّط شرّاً نفسَه وحياته ، قد سلبه هو أيضاً ضرباً من الرِّجالِ نَسِيجَ وَحْدِه ، لن يجد مثله فى الناس أنّى تلفَّتَ . سلبه ما هو أعزُّ من العمِّ ، والخال ، سلبه الرجلَ الذى أحبّه إعجاباً بأخلاقِهِ وخِلالِه وشمائِلِه .

فحافز هذه الأبيات الثمانية هو إعجابُه بالرجل فى أخلاقِه وخلاله وشمائله ، فى العُسْرِ واليُسرِ ، وفى الخير والشر ، وفى الرضى والغَضَب ، وفى الحَلّ ، والتَّرحالِ ، وفى منازل الأمن ومطارح الأهوال .

فلذلك لم يشُب هذا الغناء بتدلُّه ثاكلٍ ولا أنَّةِ حزينٍ ، بل بدأ يتغنى ويقول : « بزَّنى الدهر » ، فخصَّ نفسه بمهلك هذا الرجل الذى لا يَشْرَكُه فى فقدانِهِ أحد ، وإن كان هذا الخُصوص نفسه قد أَشَمَّ الغناء نفحةً شديدةَ الخفاء من معنى التعريض والتهكم ، الذى كان قد قد فرغ منه فى فاتحة القصيدة ، بأن أخرج الناس جميعاً من أن يَشْرَكُوه فى هذا «الرجل» بما فيهم أخواله الذين نكصوا عن الطلب بدم فتاهم وابن أخيهم.

قال : « بَزَّنى » ، ولم يقل : « غالنى » ، ولا « فجعنى » ، ولا شيئاً مما ينطق بالفجيعة والبكاء ، بل ما هو إلّا « بَزَّه » ، أى « سَلَبَهُ سلاحه » وانتزعه الدّهرُ منه انتزاعاً ، عَسْفاً منه وَقَهْراً ، وتغلّباً وقسراً ، كما ينتزع المقاتلُ « بَزَّ المقاتل » ، وهو سلاحه كلّه ، يدخل فى ذلك درعه ومعفره وسيفه .

وبدأ يتغنى : « بزَّنى الدهر » ، وأوجب بعده سكتة لطيفة ، لأنَّ هذا الفعل « بزَّ » قد يتعدى إلى مفعول واحد ، ويراد بِه عِندئذٍ مجرد الخبر عن وقوع السّلب قهْراً وعسفاً ، فالوقوف عند آخره يتم به الكلام ، ولكن هذا مكر الشعراء الخفيّ ، فإنه لم يرد الخبر عن مجرد السَّلب ، بل أراد « بزَّ » الذى يتعدى إلى مفعولين ، فكان حق الكلام أن يقول : « بزّنى الدّهر أبيّاً » ، ولكنّه لما ذكر « الدَّهْرَ » ، وما لقى من عسفه به وبخاله ، فظِع به وبخلائقه ، فكفَّ عن إيصال الفعل إلى مفعوله الثانى ، وتركه مطروحاً كأنه لا يتطلب هذا المفعول ، وأحب أن يصف « الدهر »

صفة تلائم فظاظته به وغلظته ، فقال : « وكان غَشُوماً » ، و « الغَشُومُ » : الظالم الغاصب الذى يخبط الناس ، ويأخذ كل ما قدر عليه ، كأنّه حاطب ليل يحتطب فى الظلام ، فيقطع كل ما قدر عليه من شىء بلا نَظَرٍ ولا فِكر ولا تبيُّن .

ولكنّ الفجيعة بخاله كانت ماثلة فى قرارَةِ نفسه ، وهمّت أن تبغته فتشغله وتنسيه ما بدأ به إذ قال : « بزّنى » ، وراودته أن يمضى فيقول : « وكان غَشُوماً » ، فَجَعَنِى بِأَبِىٍّ جَارُه ما يُذَلُّ » ، ثم انتبه ، فأسقط « فَجَعنِى » التى راودته من أعماق نفسه ، ولم يبال أن يمضى قائلا « وكان غَشُوماً ، بأبِىٍّ جارُه ما يُذَلُّ » ، فعل ذلك جرأة منه وشجاعة على اللغة .

وزيّن ذلك هذه الحال المعترضة بين « بزّنى الدهر » ، وبين « بأبِىٍّ » .

وأهل اللغة يَدَّعُون أحياناً زيادة هذه « الباء » ، وأحياناً أخرى يسلكونها وأمثالها فى باب « التضمين » ، ويقولون : ضمَّن « بَزَّ » معنى « فجع » لأنّ كلَّ من سُلب شيئاً فُجع به . وهو كلام لو كان له عِناجٌ (أى حَبْل يشدُّه ويقوّيه ويمسكُه) وإنّما هو ما أقول لك ، لأنّك لا تستطيع أن تقول فى مدرج الكلام ، على مذهبهم فى التضمين : « بزّنى الدهر بأخٍ » ، وأنت تريد « فجعنى به » ، وإذا قلته ، فهو كلام غثٌّ أَسْقَطُ من أن يُعتدَّ به . (وسأقول كلمة ، فى آخر بيان هذه الأبيات ، عن استخدام هذا الشاعر للحروف حَذْفاً وإثباتاً) .

* * *

ثم أقبل الشاعرُ بعد ذلك على غنائه ، وهو يستعيد فى نفسه ذكرى الرجل الذى أحبَّه وأعجب به ، بلا هياج ولا ثورة ولا تفجُّع ، فقد شغلته مآثره ومناقبه ومكارمه وشمائله عن فجيعته فيه ، فانطلق يتغنى غناء قلَّ أن يشبهه غناء . وكأن بيت خاله « تأبّط شرّاً » كان يتردد فى مسامعه ليزيد ذكراه وضوحاً وجلاءً .

إنّه البيت الذى ختم به قافيته المشهورة المنيفة ، بعد أبياتٍ عِتاقٍ جِيادٍ ، ذكر فيها ملامَة من كان يلومه من قومه ويعذله ، على إهلاك ماله وإتلافِه فى الجود والسخاء ، فيقول له : أنَّ كلَّ مالٍ هالكٌ ، وأنّه لن يكفَّ عن إتلاف كل ما يجمع من مال : « حتى يُلاقى الَّذِى كلُّ امرىء لاقِ » ، حتى يلقى منيّته ثم يقول له : ويومئذ :

لَتَقْرَعَنَّ علىَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذَا تذكَّرتَ يوماً بعضَ أَخْلَاقِى

فمَنْ أحَقُّ اليومَ بأن يذكر بعضَ أخلاقِه ، ويذكِّر الناسَ بها ، من ابنِ أخته الذى قذف عليه عِبْأَه ، فطارَتْ به مَنِيّته ؟ أَوَليس هذا بعض العبء؟

ومضى يتمثّله كعهده به فى حال بعد حال ، فى يوم بعد يوم ، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه فى ثمانية أبيات من حُرِّ الشِّعر وعتيقه ورائعه . يقسم كلماته لفظاً لفظاً على حركة « بحر المديد » بين البسط والقبض ، يبطئ مرة ويسرع مرة ، يذعن لسطوة النغم ، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له ، كلمات متعانقة تنساب ، وكلمات مفردة تُنْبَذُ على ذبذبات النغم وقرارته ، فينساب بها أو يتَّئد ، كلمات سافرة ، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب ، إشراقَ الإعجاب الحىّ المتلألىء ، يمسح بريقه ظِلَّ كآبة ترفرف عليها من بعيد ، من أهداب البيت الخامس وصدر البيت السادس .

أيُّ مهارة ! مهارة سابحٍ فى يمٍّ ، لا الموج غالبه ، ولا مهارته تخذله .

وهذا القسم من القصيدة حقيق أن يظفر ببيانٍ أوفى ، ولكنى خفتُ أن لا أفرغ من هذه المقالة ، فأرجأت ذلك إلى المقالة التالية . وأحبُّ أن تعيدَ قراءته متأنّياً ، فإنِّى إنَّما نشرتُ القصيدةَ مفسمةً بفواصلها ، لكى تقرأها ملتزماً ، بمواضع السكت عند كلِّ فاصلة ، فعسى أن يغنى هذا عن بعض ما كان ينبغى أن أصفه ، واعلم أننا فى الشِّعر ، وإنّما الشعر غناءٌ وترنُّم ، وللنغم معنى ينسرب فى معانى الألفاظ ، وللألفاظ معانٍ تتغلغل فى معانى النغم ، فمن غفل عن شىءٍ منهما لشىءٍ فقد جار عليهما جميعاً .

وفى هذا القسم الثانى من القصيدة ، كلمات كثيرة ينبغى أن أقف عليها مُبيناً ، ولكنّى قدمت عليهنَّ بيتا ، أحببت أن أبدأ به ، حتى يتصل الكلام بعد ذلك اتصالا واحداً ، فإنَّ الشراح أساءوا فى هذا البيت غايةَ الإساءة ، وطمسوا بهاء الشعر بإساءتهم ، وهو البيت الحادى عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَىِّ، أَحْوىٰ ، رِفَلٌّ   وإذا يَغْدو ، فسِمْعٌ أَزَلُّ

فالمرزوقى ، وأبو العلاء المعرى ، والتبريزى مجمعون على أن الحرف « مسبل » ، هو من « إسبال الإزار » ، وهو إرخاؤه يُسحب على الأرض خيلاءَ وكِبْراً وتبختُراً ، لأن من عادة العرب أن يصفوا أهل النعمة فى حال الأمن والدعة بذلك .

وأمّا « أَحْوى » و « رِفَلّ » ، فقد فرَّ منهما المرزوقى فراراً ، فلم ينطق ، على غير عادته فى اللجاجة والإكثار .

وأمَّا أبو العلاء المعرّى ، فإنه ذهب فى « أحوى » ، مذهبين ، أحدهما : أن يكون معنى « أحوى » هو الذى به حُوّة ، وهى سمرة الشفتين ، تكون حمراء تضرب إلى السواد ، وذلك محمود فى النساء خاصة ، وبه سُمِّيت أمُّنا ، رحمها الله ، « حوّاء » . وذهب أبو العلاء إلى تفسيره هذا التفسير ، إذا كان « مُسْبل » من « إسبال الإزار » .

والثاني : يكون « أحوى » ، من صفة الشَّعَر ، وهو الأسود ، لأنهم كانوا يوفّرون اللِّمَم ، ويصفون الشباب بحسن اللِّمَّة وسوادها ، وفسَّرها بذلك على أن تكون « مسبل » من إسبال الشَّعر وإرساله على الكتفين . فيكون « مسبل » عاملاً فى نصب « أحوى » ، أى هو « مسبلٌ شَعْراً أحوى » .

وهذا المذهب الأخير هو الذى اقتصر عليه التبريزى . وهذا كلّه خلطٌ مُعرق فى الغثاثة .

و « مسبل » فى هذا الشِّعر ، إنّما يعنى به فرساً عتيقاً ضافى السَّبيب ، قد أسبل ذيله ، يرخيه أو يشيل به ، ويضرب به يَمنة ويَسرة ، واختال اختيالا، وتبختر فى مشيته، وشبه خاله به فى خيلائه، كما سترى.

وقد أغفلتْ كتبُ اللغةِ هذه الصفة من صفات الفرس فى مادة (سبل) ، إلَّا أنَّهم قالوا : « امرأة مسبل ، أسبلت ذيلها ، وأسبل الفرس ذنبه أرسله » . ولا يكون إسبال إلَّا مع طول وسبوغٍ وافٍ .

ومحمود فى الخيل العتاق طولُ أذنابها ، ويقولون لما هذه صفته من الخيل « ذيّال » لطول ذيله ، و « الذّيّال » أيضاً من الخيل ، المتبختر فى مشيته واستنانه (أى عَدْوه مَرَحاً فى المرعى) ، لأنه يجرّ ذيله ويحركه من الخيلاء . والخُيلاء فى المشى : التبختر من الكِبْر ، ولا يكون ذلك إلَّا

مع إسبال الإزار وسحبه . وفى بعض الحديث عن رسول الله ﷺ : « من سَحَب إزارَه من الخُيَلَاءِ لم ينظر الله إليه يومَ القيامة » . والخيل نفسها ، إنما سُمِّيت « خيلا » من خيلائها وهى تستنُّ وتعدو وتجرّ أذنابها وتحركها ، وعن الأصمعى قال : « كنتُ عند أبى عمرو بن العلاء ، وعنده غلام أعرابى ، فسئل أبو عمرو : لم سميت الخيل خيلاً ؟ فقال : لا أدرى . فقال الغلام الأعرابى : لاختيالها . فقال عمرو : اكتبوا » ، أى قيدوا ما سمعتم بالكتابة .

وإذا صح أن يقال : « أسبل الفرس ذنبه » ، وهو صحيح ، صحّ أيضا أن يوصف فيقال : « مسبل » مجردة ، يراد به الفرس الذيَّال ، « المسبل ذنبه » ، كما صح أن يقال « مسبل » مجردة ، من « أسبل الرجل إزاره » ، فقد جاء فى الحديث الصحيح (رواه مسلم فى صحيحه ، فى كتاب الإيمان) عن أبى ذر : « ثلاثةٌ لا يكلّمهم اللهُ يومَ القيامة ، ولا ينظرُ إليهم ولا يزكّيهم ولهم عذابٌ أليم . قال : فقرأها ثَلاثَ مِرَارٍ . قال أبو ذر : خابوا وخسِروا ، من هم يا رسول الله ؟ قال : المُسْبِل ، والمنَّانُ ، والمُنَفِّقُ سِلعَتَهُ بالحَلِفِ الكَاذِب » يراد به « المسبل إزاره » ، كما جاء فى لفظ آخر .

والذى ذهب بأبى العلاء وأصحابه مذهبَهم فى تفسير « المُسْبل » ، قلّة وجود « مسبل » فيما وقع لهم من الشِّعر ، ولإغفال أصحاب اللغة إيراده فى صفات الخيل ، وغرَّهم ما استفاض من قولهم : « أسبل إزاره » ، وهو يمشى مُسْبلاً إزارَه خيلاء » ، فحملُوه بأول الخاطر على أقرب ما أَلِفُوا من اللّغة .

وفى مدح الخيل بطول أذنابها يقول امرؤ القيس :

ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَه بِضَافٍ، فُوَيقَ الأَرْضِ لَيس بِأَعْزَلِ

و « الأَعْزَلُ » الذى يعزل ذنبه مائلا فى أحد الجانبين ، عادةً لا خِلقة ، وهو عيب قادح ، وقال أيضاً ، وشبَّهَهُ بذَيْل العَروس :

لهَا ذَنَبٌ مِثلُ ذَيْلِ العَرُوسِ تَسُدُّ به فَرْجَها مِنْ دُبُرْ

وذلك أن العروس ترخى من إزارها خيلاء ، ترفل فيه ، تمشى تتهادى، يزدهيها حسنها وبهجتها ، فإذا كان تفسير « مسبل » هو الضافى الذنب ، وجب أن يكون تفسير « أحوى » ، الفرس الكميت ، (وهو الأحمر القانى ، وبين السَّواد والحمرة) إذا غَلَب السَّوادُ حمرته .

و « الأحوى » من الخيل جواد عتيق ، رائع المنظر . ويقال : إنه أصبر الخيل على العدْو ، وأحقّها عِظاما ، إذ عُرِقَت عظامُه لكثرة الجرى ، (عَرَقَ الفَرسُ : ضمُر ، وذَهَبَ رَهَلُ لَحْمِهِ . يقال : فرس مَعْرُوق ، إذا لم يكن على قَصَبِه لَحْم) .

وجاء فى بعض الحديث تفضيله على سائر الخيل ، قال : « خيرُ الخيل الحُوّ » ، جمع « أحوى » . ولعتقه وشدّة عَدْوِه وصبره عليه . قال عبد يغوث الحارثى ، يفضّل فرسَه على سائر الخيل :

ولو شِئْتُ نَجَّتْنِى كُمَيْتٌ رجيلةٌ تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَوالِيا

أى الحوّ تتبعها وهى تتقدمهن ، فلم يفضّلها إلَّا والحوّ عنده أفضل الجياد وأسرعها عدوا، وأشدها عليه صبرا .

وأمّا « رِفَلّ » فأصحابُ اللّغة يقولون « فرسٌ رِفَلّ ؛ طويل الذنب » ، ويقولون « رفن رفل » (بالنون واللام) واحد ، وأنهم حولوا اللام نونا ، واستشهدوا بقول النابغة :

بكلِّ مُجَرَّبٍ كالليثِ ، يَسْمُو إلى أَوْصالِ ذَيّالٍ رِفَنِّ

و « الذَّيّال » الطويل الذَّيل أيضا ، فكيف يتركب هذا اللغو ؟ وإنّما هو من « الرفل » ، وهو جر الذيل ، وركضه بالرجل تبختراً ، قال الأخطل يصف نساء :

يَرْفُلْن فى سَرَقِ الحريرِ وَقَزِّهِ يَسْحَبْنَ من هُدَّابِهِ أذْيالا

فالصواب أن يقال هنا وفى بيت النابغة : « رفل » ، يتبختر فى مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله ويركض برجله لسبوغه فوق الأرض .

هذا ، وتشبيه الرجُلِ بالفرس عزيز نادر ، منه قول عارف الطائى :

وإنّى قد عَلِمْتُ مكان خِرْقٍ أَغَرَّ ، كأنّه فَرَسٌ كريمُ
لهُ إبلٌ لِعَامِ المَحْلِ منها شِوَاءُ الضَّيفِ والزِّقُّ العظيمُ
وثمَّتَ لا يُقَطِّبُهُمْ ، ولكن تليقُ به المَسَرَّةُ والنَّعيمُ

و « الخِرْق » : الرجل الكريم ، وفى الأبيات تصريح بالمعنى الذى أراده شاعرنا تلميحا . أما تشبيه الفرس فى خيلائه بالرجل ، فنادر ، ومن أجوده قول شريح بن الأحوص ، وهو سيّد من سادات الجاهلية ، قديم جدّاً ، وإنما أثبتها هنا لحسنها ، ولدلالتها على ما نحن فيه ، من خيلاء الخيل والناس :

قد أطْرُقُ الحَيَّ على سَابِحٍ أَشْطَعَ مثلِ الصَّدعِ الأجْرَدِ
لما أَتيتُ الحَيَّ فى مَشْيِه كأنَّ عُرْجُوناً بمثْنى يَدِى
أقبلَ يختالُ على ظِلِّه كأنّما يعلو إلى فَدْفَدِ
يَضْرِبُ عِطْفَيْه إلى شَأْوِهِ يَذْهَبُ فى الأَقْرَبِ والأَبْعَدِ

كأنّه سكرانُ ، أَوْ عَابِثٌ   أَوْ ابنُ ربٌّ حَدَثُ المولِدِ

و « الرب » الملك ، ولا يعنى بالسكران هنا ، ما نعهده عند ذكره من اختلاطه وتساقطه ، بل يعنى ما قاله زهير فى السُّكارى ، يجرُّون برودهم من الخيلاء .

يجرُّون البُرُودَ ، وقد تمشَّتْ   حُمَيّا الكأسِ فِيهمْ والغِناءُ

فالذى أراده شاعرنا بقوله : « مسبل فى الحى أحوى ، رفل » هو هذه المعانى التى أطلت فى جلائها والاستشهاد لها بما يكشف حقيقتها . فشبَّهه وهو يغدو فى الحى ، وقد تمشَّتْ فيه وفى أصحابه حُمَيّا الكأس كأنه فرس أحوى ذيال يمرح اختيالا ، ولذلك قابله فى الشطر الثانى بشبيه آخر من حيِّزه فقال : « وَإِذَا يَعْدُو فسِمْعٌ أَزَلٌّ » .

و « السِّمع » فيما يزعمون ، من الخَلْق المركّب ، وأنّه ولد الذِّئب من الضبع ، قال الجاحظ « ويزعمون أن السِّمْع كالحَيّة ، لا تعرف العِلَل ، ولا تموت حتفَ أنْفِهَا ، ولا تموتُ إلَّا بِعَرَضٍ يَعْرِض لها . ويزعمُون أنّه لا يعدو شيءٌ كَعَدْوِ السِّمعِ ، وأنّه أسرع من الريح والمطر » .

ولأنّه خلق مركّب ، يزعمون أن فيه من شدّة الضبع وقوتها ، ومن جرأة الذِّئب وخبثه ، وهو على ذلك حديدُ السَّمْع ، يقال فى المثل : « أَسْمَعُ مِنْ سِمْعٍ » .

و « الأَزَلُّ » : الأَرْسَح الخفيف الوَرِكين الذى لا عجيزة له ، وهى صفة لازمة للذئب أبيه ، فلزمته أيضاً .

* هذا ، ورواية أبى تمام فى الحماسة : «وإذا يَغْزُو» من الغزو ،

ولكنى آثرت « يعدو » لأنها حقُّ الكلام ، ولأن الجاحظ لما ذكر البيت فى كتاب الحيوان قال : « إنما قال : أزلّ ، وجعَلَه عادياً ، ووصفه بذلك لأنّه ابن الذئب » ، فهذا نصٌّ فى الرواية ، وأخشى أن تكون الأخرى تصحيفاً .

و « يعدو » هنا ليست من « العَدْو » وهو « الجرى » ، كما يسرع ذلك إلى أوهامنا ، بل هى من قولهم « عدا على الشىء » ، اختلسه واختطفه فَساداً فى الأرض وظُلْما .

وكثر فى الكلام أن توصف بذلك السِّباعُ الضَّوارى التى تعيث فى أموال الناس وتفترس فرائسها منها ومنهم . ففى حديثِ ما يجوز للمُحْرم قتله : « السبع العادى » ، وهو الذى يفترس الناس ويسطو بأموالهم .

وفى الحديث أيضاً : « ما ذئبان عاديان أصابا فَرِيقةَ غَنَمٍ » . واستفاض ذلك ، حتى إذا قيل « العادى » كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضّارى .

وإذا قيل «العادى» كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضّارى .

وجاء فى كتاب على رضى الله عنه لبعض عماله : « اختطفتُ ما قدرتُ عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم ، اختطافَ الذئبِ الأزلِّ دامية المِعْزَى الكسيرة » ، فهذه صفة الذئب حين يعدو .

ثم استُعمل بهذا المعنى فى النّاس أيضاً ، فقيل : « كانت لهذا اللص عَدْوة » ، أى هجمة على الناس كفعل الذئب الخبيث ، والناس غافلون ، فانتهب أو قتل أو عاث فى أموالهم .

وقد جمع استعمالَها فى السّباع والناس ، السَّفَّاح بن بُكَير

اليَرْبُوعى ، فى رثاء رجل فقال :

يجْمَعُ حِلماً وأناةً مَعاً   ثُمَّتَ ينباعُ انبياعَ الشُّجاعْ
يَعْدُو ، فلا تكذِبُ شدَّاتُه   كما عدا الذِّئْبُ بوادِى السباعْ

« انباع ينباع » : وثب بعد سكونٍ فسطا . و « الشجاع » : الحية ، و « شداته » : أى حملاته حين يسطو ويبطش .

وقد صار بيّنا بعد هذا أنّ الشاعر مثَّل صاحبه فى الشطر الأول ، وهو فى الحى فرساً أحوى من الجياد العتاق ، ذيَّالاً يرفل من خيلائه وزهوه ، ومثَّلهُ فى الشطر الثانى ، إذا فارق حيَّه فى غاراته سِمْعاً أزَلَّ سريعَ الخطفة ، لا تفلت فرائسه . فقابل بما فى الشطر الثانى ، ما مضى فى الشطر الأول ، على سواء واستقامة . لم يذكر فى الآخر منهما حلية لصاحبه فى بدنٍ ولا لباس ، فوجب ألَّا تكون فى أولهما حلية له فى بدن ولا لباس . وهذا الاستواء ظاهر فى الأبيات التى قبله كلّها ، فمن غير المعقول أن يخلّ بذلك فى هذا البيت الفرد .

وشرحُ أبى العلاء والتبريزى ، يجعل الشطر الأول مُتضَمِّناً حِليةً فى لِبَاسِ صَاحِبه . أو فى شَعَره أو فى لون شَفَتَيْه . وهذا لَغْوٌ لا « شِعْرٌ » .

وقد بقى فضل بيان لهذا حين نستقبل الأبيات من أولها فى المقالة التالية .

* * *

٤

نمطٌ صعبٌ، ونمطٌ مخيفٌ

أنا أعمى، فكيف أهتدي إلى المنهج، والناس كلهم عميانُ؟
والعصا للضرير خيرٌ من القائد فيه الفجورُ والعصيانُ!
أبو العلاء المعري

ونحنُ مُقبلون مرّةً أخرى على مواصلةِ القول فى القسم الثانى من هذه القصيدة . وقد سَلفَ ما أخبرتُكَ أنّ الشاعرَ قال قصيدته هذه على فتراتٍ ، فكان ترنُّمُه بأبيات القسم الثانى فى آخرها فترة ، (كما سأبيّن فيما بعد) ، وأنه لما أعاد ترتيبَ أنغامِه التى ترنَّم بها على الفترات ، افتتح هذا القسم الثانى ، بأوّل بيت قاله ، فى أول فترةٍ ، حين جاءَه نعىُ خاله ، وكان هَمَّ أن يرثيه ، ثمّ كفَّ عن الرثاء ، حيث صرفه عنه ما وجد من تخاذُلِ أخواله « بنى فهم » عن الطلب بدم ابن أخيهم تأبّط شرّاً ، وأنه إنّما فعل ذلك ، لأنَّ هذا القسم الثانى كلّه فى صفة أخلاق خاله وخصاله وشمائله ، ولصِفة أخلاق الرّجال نصيبٌ فى الرّثاء ، فتشاكلا ، وإن افترقا فى الحافِز والمَنزع والبيانِ .

وكان ممَّا زيّن له ذلك : أنَّ بيتَ الرّثاء بيتٌ واحد مُفرد ، (وهو البيت الخامس) ، وأنّ القسم الذى تغنى فيه بمجد خاله ، ابتدأ ، مُريداً لذلك أو غيرَ مُريد ، بقوله : « بَزَّنى الدَّهرُ ، وكانَ غَشُوماً » ، فكانت الجملة الأولى منه متصلةَ السّبب بالرّثاء ، كما بيّنتُ آنفاً ، فالتأم بيتُ الرّثاءِ بأبيات التمجيد ، دون أن يحسّ المرءُ باختلالٍ أو تبايُنٍ . بل لعلّ اتصالَهُمَا خَفَّف من حِدَّةِ التفجّع فى بيت الرّثاء ، وبَسَط على أبيات التمجيد ظِلّاً هَفَّافاً رقيقاً من كآبة الفقد ، زاد أبيات التمجيد لألاءً وبريقاً . وهذه إحدى مهارات الشعراء حين يُعيدونَ النّظَر فى لَمِّ شَتاتِ ما تَغَنَّوا به ، على الفَتَرات ، من أنغامِهم المُرْسَلة .

وقد أسلَفْتُ أنّ تَرَنُّمَ الشاعر ، منذ البيت السادس إلى البيت

الثالث عشر ، كان، تمجيداً لخاله ، حَفَزَهُ إليه إعجابه بأخلاقِه وخِلالِه وشمائِله ، دون أن يشوبَ ذلك تفجعٌ ، أو تولُّهٌ ، أو حُزْن غامر ، بل ما هو إلَّا التلذُّذُ باسترجاع ذكراه في نشوةٍ مختالةٍ ، وإلَّا التأنُّقُ الرّفيقُ في تصويرِه ببشاشةٍ نابعةٍ من قلب محبٍّ مُعْجب ، فانسابَتْ خطوطُ الصورةِ حادّةً ، واضحةً ، سريعةً ، مستويةً ، متقابلةً ، تكتنفُ ألواناً في دَاخِلِهَا ، وتكتنفُها ألوانٌ تحيط بها ، وينبعثُ من كلِّ لونٍ طائفٌ يُداخِلُ لَوْناً آخرَ أو يخارِجُه ، فَيَشُبُّ منه ويزيدُه ، أو يكتمه ويكفُّ منه فيعدّله .

وبذلك شمِلَتْ جثمانَ الصورةِ دِخْلَةٌ من الألوان (دِخْلَةُ الألْوانِ - بكسر الدال وسكون الخاء - اختلاطُ ألوانٍ في لَوْنٍ وتداخُلها) ، تجلو معارفَها ، وتكشِفُ عن ملامحها ، وتمنح ديباجتَها صفاءً يَشِفُّ عن ضميرها ومكنون أسرارها .

ولمّا كان « بحر المديد ، العَروض الأولى » ، نغماً ذا سطوةٍ على المترنِّم وعلى أداتِهِ ، وهي اللغة - (كما وصفته في المقالة الثانية)[1] ، وكان بحراً لا تُطِيقُ خلائقُهُ احتمالَ التشبيه المركَّب المسترسل ، ولا الصّورَ المُسْتفيضة المتعانقة ، بل هو بحرٌ يتطلَّبُ التشبيهَ المُشْرفَ الذى يبسُط ظِلالَه دون جِرمِهِ ، والصورةَ المنمنمةَ الدّقيقةَ المحدَّدة القسمات ، تشِفُّ عنها الكلمة الواحدة والكلمتان - فقد بدأ شاعرنا منذ الكلمة الأولى في غنائِه ، وهو مُستجمعٌ لكلّ أداته ، مُعِدٌّ لكل مهاراتِهِ ، خاشِعاً لسَطْوَةِ هذا البحر المتمرّد ، ولكنه يُخفى تحت خُشوعِهِ سطوةَ فنانٍ مُتمكِّن ، شديد الإباء ، وهو مع إبائه لطيفُ الحذَرِ ، سريعٌ إلى الزِّمام ، لا تختلج له يدٌ ، ولا تضطرب .

---

(١) انظر ما سلف، ص: ١١٣.

وشاعرنا هذا منذ بدأ يتغنى ويترنّم ، أَلْغى التَّشبية جملةً ، واطَّرَحَهُ ، ولم يستخدم حرفاً واحداً من حُروفه ، منذ غَنّى إلى أن سكتَ . وجعل الألفاظ الموجزةَ العارية هى وحدَها صاحِبةَ السلطانِ المُطْلَق فى تحديد الصورة ، وفى تلوينها ، وفى إرسال أشعَّتِهَا على الخطوط والألوان ، وهو فى كلّ ذلك مقتصدٌ ، لا يُبذِّر ، ومتأنٍ لا يَعْجَل ، لا يخاف سطوة بحر المديد على نفسه فيَغْلُوَ فى الكِتمان ، ولا تَسْتَخِفُّه سطوتُه هو حين يسطو عليه ، فيطغى فى البَوح . وبهذه القدرة الحريصةِ المتمكّنةِ ، استطاع أن يجعل الصورةَ كلَّها منمنمةً دقيقةً مُتْقَنَةً ، واضحةً كُلَّ الوضوح على ذلك ، وإن كانت رُقْعتُهَا الموشّاة الصَّغيرة ، لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات .

هذه صفةٌ مُوجزةٌ لهذا القسم الثانى من القصيدة ، أرجو أن أُوفَّق فى الإبانةِ عنها تفصيلاً . ولا تعجب لهذا الذى أقدِّمُه من الرَّجاء بين يَدى كلامى ، فإن تذوُّق الجمالِ ، والاستغراقَ فِى مَجالِهِ ، والإحساسَ الشامِلَ بالحىّ من نبضاتِهِ ، والنفاذَ الخَفِىَّ إلى أسرارِه العميقة المتشابكة المُشْتَبِهَة ، بِلذّةٍ وَأَرْيحيّةٍ واهتزازٍ ، شىء مختلف عن معاناةِ الإبانةِ عن ذلك الذى تجد باللَّفظ المكتوب .

وأجهلُ النّاسِ من يظنُّ أنّ جمالَ الأنغام المُتَسَرِّبَةِ من ألفاظ الشِّعر وألحانِهِ المركّبة ، دانيةُ القُطوفِ لكلّ كاتب أو ناقد . فإنَّ اللُّغةَ ، هى قِمّةُ البراعات الإنسانية وأشرفها ، وهى أبعد منالاً مما يتصوَّرهُ المرءُ بأوّل خاطر ، فما ظنُّك إذا كانت اللغةُ عندئذٍ لغةَ « شِعرٍ » أو « كلام مُبِينٍ » ! عندئذٍ تعيى الأَلسِنَةُ عن الإبانة عن مكنُون أسرارها ، وتَقْصُرُ هِمَمُ ألفاظِ النُّقادِ أحياناً كثيرةً عن بُلوغِ ذراها المُشْمَخِرَّةِ .

واعلم أنّى أَعُدُّ فنَّ « الشِّعْرِ » ، وفَنَّ « الكلام المبين » ، هو « الفنَّ الأعلى » ، وما سواهما من موسيقى وتصويرٍ ونحتٍ ، هى « الفنون الدُّنيا » ، وكلّها خَدَمٌ لهذا الفن الأعلى . ولذلك كان قولُ الجاحظ فى كتاب الحيوان : « إنّما الشِّعْرُ صِياغَةٌ ، وضَرْبٌ مِن النَّسْجِ ، وجِنْسٌ من التَّصويرِ » ، فيه من تقصير العبارة ، فوق ما فيه من صدق النَّظر ، وصحة الإدراك ، وسلامة الإحساس .

وليس قولى فى الموسيقى والتَّصوير والنحت وما إليها ، إنها هى « الفنون الدنيا » بِبَخْسٍ لها ، أو امتهان . فما لهذا المذهبِ وجَّهْتُ قولى ، وإنّما هو تنزيل لهذه الفنون فى منازلها التى يُوجِبُهَا النظر . فالإنسان هو وحده ينبوع الفن ، أيّا كان الفن ، وبذلك صار أصلُ هذه الفنون ، أعلاها وأدناها ، مُشْتَرَكاً بلا ريبة . وإنّما يأتى التّفاضُل بينها من شيءٍ آخر : من الصِّلَة بين الفنِّ وأداتِهِ ، وبين الأداةِ وينبوع الفن ، وهو الإنسان .

فأدواتُ الفنونِ جميعاً ، سوى الشِّعر والبيانِ ، مجتلبةٌ من خارج الإنسان ، وهى بالنسبة إليه مادةٌ ميتة غير نامية ، وإنَّما يُنَمِّيها الفَنُّ النَّابعُ من نفس صاحِبِهِ .

أمّا الشِّعرُ والبيانُ ، فمادّتُهُمَا نابعةٌ من الإنسان نفسِه منذ يُولد ، وهى أيضاً مشاركةٌ للفن الأعلى فى بعضِ الينابيع أو أكثرها ، وهى فوقَ ذلك مادةٌ حيّةٌ نامية بحياةِ الإنسان ونمائه . وهى بَعد ذلك كلِّه مادةٌ مُتوَارَثَةٌ متمادِيةٌ فى تيار واحد من فنّ القُرون المتتَابِعَةِ ، والأجيال المتعاقبةِ العريقة فى القِدَم . وأهل اللِّسان مشتركون جميعاً فى إمدادِ هذا التّيار المتدفّق بما يزيده اتساعاً وعُمْقاً ، ثم يأتى الفنُّ بعد ذلك فيأخذُ من هذه

المادَّةِ التى لا تكاد تنتهى ، ثم يزيدها نماءً وحريَّةً وصفاءً وصَقْلاً ، ثُمَّ يردّها مرّةً أخرى إلى التَّيارِ المُتدفِّق منذ الآمادِ المتطاولةِ .

والأمَّةُ التى تُنزلُ هذا الفنّ الأعلى من مكانِهِ ، وتُحِلُّ مكانه « الفنون الدنيا » ، توشِكُ أن تفقدَ نفسَها ، وتفقد القرِينتَيْنِ جميعاً ، ولكنّها مستطيعةٌ أن تستغنى عن كل هذه الفنون ، وتضمَّنَ هذا الفنَّ الأعلى خصائصَ الفنونِ جميعاً ، بلا ضَيْرٍ يقع على « الفنّ » ولا على ينبوعِ الفنّ ، وهو الإنسان . ومن أجل ذلك كانت الإبانة عن فنِّ « الشّعرِ » عَمَلاً عسيراً جدّاً ، يرجوا المرءُ أن يُوفّق فى التّعبير عنها .

* * *

قلتُ آنِفاً : إنّ هذا الشّاعر آثَر أن يقول : « بَزّنى الدَّهْرُ » ، وأَضْربَ عن أن يقول : « غالَنى الدهر » ، أو « فَجعنى » ، أو شيئاً ينطق بالفجيعةِ على خالِه ؛ لأنه لم يرد أن يصوِّر الفجيعة فيه ، ولا عملَ الدّهرِ فى غَشمِهِ وظلمِهِ ، بل أراد منذُ أول لفظٍ أن يصوِّرَ خالَه نفسَه بلا إغراق فى تشبيهِ ظاهرِ الأداة ، بل باللَّمْحة الدالّة الخاطفةِ ، فاختار : « بَزّنى » . لأن البَزَّ (بفتح الباء ، وتشديد الزاى) ، وهو سَلاحُ المحاربِ تامّاً ، يدخل فيه درعُه ومِغْفَرُهُ ورُمحُه وسيفُه وقوسه وسهامه . فإذا قيل فى الحرب : « بَزّ القَتِيل » ، فإنّما معناهُ : أن العدوَّ سلبَ المقتولَ ما معه من « البَزّ » ، وهو سلاحه الذى كان يقاتل به ، أو يدفع به عن نفسه .

فلمّا آثر هذا اللفظ على غيره ، أشعرَنا منذ اللحظة الأولى أنه مقبل على أن يصف ، لا على أن يتفجّع . ولمّا خصَّ نفسَه فقال : « بَزّنى » ، أعلَمَنا أنَّ هذا الهالك كان له سلاحاً يتّقى به ، ويدفع عن نفسه أو

يقاتل . وأغناه هذا اللفظ المفرد الموجز عن أن يسترسل فى رسم صورة خاله المحارب المحامى عنه وعن سائر قومه ، فاجتزأ به ولم يسترسل فى صفته كما فعل « أبو كبير الهُذَلِيّ » ، حين وصف خالَ الشّاعِر نفسه من قبل ، وكان « أبو كبير » قد تزوّج أمّ تأبّط شرّاً ، وربّاهُ حتى استوى ، فخرج معه فى غزاة، فوصفَ ربيبَه هذا وصْفاً رائعاً فى لاميّته التامخة المشهورة، فقال:

وَلَقَـدْ سَرَيْـتُ، عَلَىٰ الظَّـلامِ بِمِغْشَمٍ، جَلْدٍ من الفِتْيَانِ، غَيْرِ مُهَبَّلِ

حتّى ذكر صحبته له فقال :

وَمَعِى لَبُـوسٌ للبَئِيـسِ ، كَأَنَّـهُ رَوْقٌ بِجبْهَـةِ ذِى نِعَـاجٍ مُجْفِـلِ

فجعله « لبوساً » ، وهو سلاح المحارب مثل : « البَزّ » ، يحتمى به المحارب الجرىء الفاتك ذو البأس ، يخوض به غمرات الحرب ، يحتمى به أو يقاتل . ثم شبهه فى اندماجه وصلابته ويقظته بقَرْن ثورٍ وَحْشِيّ ، يحمى إناثَهُ ويحُوطُهُنَّ فأفزعه حِسُّ القانصِ ، ووطءُ كلابِه على الأرض ، فهو يتلفَّت يَمْنةً ويَسرة من توقُّدِه ونشاطه ويقظته وجرأته ، فيهتزّ قرنه الذى فى جبهته كأنه سِنانٌ مُعَدٌّ للطعان .

فلمّا أضْمَر هذه الصفة فى لفظٍ مبهم هو « بَزّنى » ، أتبعها بصفة أخرى يتعلق بها سلبُ الدّهر ما سلب ، فقال : « بأبِيّ » ، وهو الممتنع من أن يُضام هو ، أو يُضام قومه ؛ لبأسه ، وصرامته ، وما يُخاف من شراسته فى القتال . ثُمَّ أتمَّ الصورة بقوله : « جَارُهُ ما يُذَلُّ » ، فهو لا يدخل فى جِوارِه أحدٌ إلّا امتنع بامتناعه ، وَرَهِبَ النّاسُ أن يطلبوه بطائلة ، وهو فى هذا الجوار المنيع ، فهو عزيز لا يُذَلُّ ، ولا يُجترأ عليه .

ولكن من عجيب أمر هذه اللّغة الشريفةِ ، أنّك إذا أغْفَلْتَ ما ذكرتُ لك من تفسير « بزّنى » ، واقتصرتَ فى تفسيره على معنى

السلب والانتزاع على وجه العَسْف والقهر ، والتغلّب والقسر ، ومضيتَ في الشِّعر على ما فسَّرْتُ لك ، بقيت الصورةُ واضحةً ، يوحي تداعي معانيها بما أغفلتَه وأَعْرضْتَ عنه في تفسير « البَزِّ » على أنه سَلْبُ سلاح المحارب الذي يدفع به عن نفسه ، وعن حقيقة قومه وعن المستجير به .

* * *

ولمّا ذكرَ بأسَه ونجدتَه ، وامتناعَهُ في نفسه أن يُضام ، وامتناعَ غيره به من كل عادٍ وطالبٍ ، أتبعَهُ بذكر نَجْدةٍ أخرى يمتنع النّاس بها ، لا من بطش بعضهم ببعض ، بل من بطش القُرِّ والقَيْظ ، وهما فَصْلَان من فُصول السَّنَةِ يلقى أهل البادية من شرهما ما يلقون . ففي كَلَبِ الشّتاءِ (بفتح الكاف واللام؛ وهو شدّته وحِدّتُه) . يضرب الأرضَ الصقيعُ ، ويَلْحَسُ البَرْدُ النبات ، ولا تجد الأنعامُ مرعىً ، فتجف ألبانُها ، ويجْهَدُ النّاسُ جَهْداً شديداً ، فضلاً عَمَّا يجدون من نفْح البرد ، ولذْعِ الصقيع في أبدانهم ، ويلوذ النّاسُ بالبيوتِ ، ويضنُّونَ بذبح الجُزُر لِقِلَّتِهَا يومئذٍ ، ويعمُّ القحطُ وبؤس المعيشةِ ، ويصيرون إلى مثل الذى وصف أعشى باهلةَ من تنفاح الصقيع ، وإلجائِهِ كلَّ حيٍّ إلى ركنٍ يستتر فيه ، فقال :

وأَحْجَرَ الكَلْبَ مَوْضوعُ الصَّقِيعِ بِهِ   وأَلْجأَ الحَيَّ مِنْ تَنْفَاحِهِ الحُجَرُ

فوصف شاعرُنا أَمْرَ تَأَبَّطَ شرّاً ، في هذا الفصل من السنةِ ، بلَفْظٍ جامع مُوجَزٍ ، فقال : « شامِسٌ فِي القُرِّ » ، أى في أشدّ أيام البرد والشتاء والجدْب . وهم إنَّما يقولون : « يَوْمٌ شامِسٌ » ؛ أى يوم صحو لا غيم فيه ، فالشمس تُلقى أشِعَّتهَا المُدْفِئةَ على وجْهِ الأرضِ . فنقّل صفة

« اليوم » إلى صفة « الرجل » ، بلا معاناة للتَّشْبيه . واستغنى باشتقاق « فاعل » من « الشّمس » ، ليُسبغ عليه معنىً جديداً يزيد في معناه الذي استعمل فيه ، وحسَّنَ له ذلك أنّهم يشتقون من مثل « اللّبن » و « التمر » على « فاعل » ، فيقولون : « لابن » و « تامر » ، يعنون صاحب لبن كثير ، وتمر كثير .

واقتصر بهذه الصفة الموجزة على معنى متراحب من الكَرم والبشاشة ، بإشراق شمس مدفئة من قِبَله ، وبإطعام كل من جهَدَهُ الشّتاء حتى يذهب عنه القُرّ ، وكأن الشّمس لم تغب ، وكأنّ الشّتاء لم يأتِ بالجَدْب .

ومع ذلك ، فتعرية « شامس » وحدها من كلِّ لفظٍ يلحقها ممَّا يدلّ على الإدفاء والإطعام ، وتعرية « القُرّ » من كلّ لفظ يوحي بالجدب والخَصاصةِ والبؤس ، ثُمَّ جمعُ هذين المتناقِضَين في جملة واحدةٍ ، أسبغ من معانيهما حتى صارا يدلّان على كلِّ الخلائق المحمودة التي يلقى بها الكريمُ من النّاس ، مَن أصابته اللّأواء واشْتَدَّ عليه البلاء .

ثم قابل هذا الفصل من السَّنةِ بفصل آخر ، هو زمان القيظ ، وهو أشدُّ الحَرِّ ، حين يُصوِّحُ النبات من شدّة الحرّ ، ويقلّ الماء ، ويعز الظلّ ، ويطلب الكِنَّ كلُّ حيٍّ ، وقد ذاب لعابُ الشّمسِ فوق الحماجم ، (كما يقول جرير) ، وصار الأمر إلى ما وصف أبو زُبيد الطائيّ :

واسْتَكَنَّ العُصْفُورُ كَرْهاً مَعَ الضَّبِّ وَأَوْفَى فِي عُودِهِ الحِرْبَاءُ

وَنَفَى الجُنْدُبُ الحَصَى بِكُراعَيْـهِ وَأَذْكَتْ نَيرَانِهَـا المَعْـزَاءُ

مِـن سَمُـومٍ كَـأَنَّهَا لَفْـحُ نـارٍ شَعْشَعَتْهَـا ظَهِيـرَةٌ غَـرَّاءُ

(المِعْزاء : الأرضُ الصُّلبة ذات الحصى . و « شعشعتها » : فرّقتها وبثّتْهَا . و « الظهيرة الغراء » : الشديدة الحرّ . كأنّ الشّمس ابيضّت مِن شدّة التهابها) .

فأعرض شاعرنا عن مثل هذه الصِّفةِ المنبسطة للقيظ ، واقتصر فقال : « حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشِّعْرَى » . و « الشِّعرى » نجمان هما : « الشِّعْرى العَبُور » ، و « الشِّعرى الغُمَيصاء » . وإذا أفردوا « الشّعرى » ، فإنّما يريدون الشِّعرى العَبُور ، لأنها أشدّهما التهاباً وتوقُّداً ، حتى تُشَبّه بالنار ، وتُشَبّه بها النّار . و « ذكاؤها » : التهابها وتوهُّجها . والعربُ تقول : « إذَا رأيتَ الشِّعريين يحوزُهما الليلُ (أى يظهران ليلا) ، فهناك لا يجد القُرُّ مزيداً . وإذا رأيتهما يحوزهما النّهار ، فهناك لا يجد الحرُّ مزيداً » .

وقد أكثر الشّعراءُ فى وصف « يوم الشّعرى » ، فمن أجود ذلك قول مُضرِّس بن ربعى الأسدى :

وَيَوْمٍ من الشِّعرى كأنَّ ظِباءَهُ كواعِبُ مَقْصُورٌ عَلَيْهَا سُتُورُها
تَدَلَّتْ عليها الشَّمسُ حَتَّى كأنَّهَا مِنْ الحرِّ يُرمَى بالسَّكينةِ نُورُها

فالتهبت الشمس ، وكأنّها تدلَّتْ إلى الأَرْضِ ، ودَنَتْ منها ، فلجأت الظّباء إلى الكِناس ، فشبهها بالكواعب فى خدورِهنّ ، ورماها التهاب الحرُّ بالسَّكينةِ ، فهى لا تتحرك من الإعياء والجهد ، مع أنها وحشٌ شديد النفور ، كثيرُ التلفّت من يقظته ومخافته عند كل نبأة ، فأطار الحرُّ غرائزها فسكنت لا تتحرك . وفى مثله يقول الشَّنْفرَى ، صاحبُ تأبَّطَ شرّاً ، فى لاميّته المخلَّدة :

وَيَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُوابُهُ أفاعِيهِ فِى رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

و« لوابه » ، لعاب الشّمس الذى يُرى فى شدّة الحر ، كأنّه خيوط تنحدر من السّماء ، ويقال له : « السَّهام » (بفتح السّين) و « مُخاط الشيطان » و « رِيق الشمس » .

فهذه بعض صفة القيظ فى الأحياء ، فاكتفى شاعرنا من ذلك كلّه بهذين اللّفظين الموجزَيْن العاريَيْن : « ذَكَتِ الشِّعرَى » ، وتركهما بالإسباغ يدلان على ذلك وعلى غيره من كل وَقْدَةٍ تصيب الأحياء وتحيط بهم ، وتفعل بهم مثل فعل القيظ حين يحتدم ، وخالُه تأبّطَ شرّاً عندئِذٍ : « بَرْدٌ وَظِلٌّ » ، يُطفئُ الغُلّة ، ويُكِنُّ المحرور .

فأظنّنى قد أوضحتُ لك مرة أخرى سلطان « بحر المديد » على الشاعر ، ثم سلطان الشاعر على « بحر المديد » ، وكيف استطاع بمهارته أن يقتصد فلا يُبذّر ، وأن يتأنّى فلا يعجل ، وأن يَطْرحَ التّشبيه المركّب جانباً ، وما هى إلّا الألفاظُ العاريةُ الموجزةُ الحيّة ، يلقيها على أنغامِ هذا البحر المتمرّد ، لتتسرب الأنغامُ ناشِرةً من معانى الألفاظ ، متراحبة بها ، هادئةً غيرَ صاخبةٍ ولا مفزّعة عن أماكنها من النّغم .

* * *

فى البيتين السالفين ، وضع الشّاعِرُ الخطوطَ الأولى التى تحدِّد معارفَ خاله وتحيط بأطلال صورته ، وجعل تخطيطها خلالاً وخلائق كأنّها ليست من كسْبِهِ ، لا عمل له فيها : من صلابة البأس ، وشوكة الإباء ، وبسالة الطِّباع فى زمن الشّدةِ ، ومن انتفاع المجهود والمستضاف (وهو المثقل الذى أحاطتْ به الشّدائد) بهذه الخلال المركوزة ، كما

ينتفع الأحياءُ بما سخّر اللهُ لهم من شمسٍ وقمر ، وليلٍ ونهارٍ ، وظلٍّ ممدود ، وماء مسكوب . ولكن بقيتْ بقيةٌ تزيد هذه المعارفَ والملامحَ جِدَّةً ووضوحاً ، وتنفثُ فيما أحاطت به الخطوطُ الجامدة ، حياةً تنبعث من داخلها ، تتنَغَّشُ به أساريرها ، (تنغَّش الشيء الحيُّ ، بتشديد الغين ، إذا نَبض لأوَّل عهده بالحياة ، وتحرَّك حركةً خفيفةً وهو ثابت في مكانه . والأسارير : معالم الوجه ، كالخدِّ والوجنتين والجبهة ، وما فيهما من خطوط) . فقال : « يابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بؤُسٍ » .

وعندى أنَّ قدماءَ شرّاحِ الشعر ، كالمرزوقى وغيره ، قد أساءوا ، حين ظَنُّوا أنَّه أراد بقوله هذا : أنَّ خاله « يؤثر بالزَّادِ غيرَه على نفسه » ، واستشهدوا بقول دُريد بن الصّمّة :

تَرَاهُ خَمِيصَ البَطْنِ، والزَّادُ حَاضِرٌ   عَتِيدٌ ويغْدُو فِي القَمِيص المقدَّدِ

وأنَّهُ ينظرُ إلى قولِ عُرْوة بنِ الوَرْدِ ، حيث ذكر ما ينوبُه من الحقوقِ ، فيؤثر الضيفَ والسَّائِلَ والمحتاج على نفسه وعلى عياله :

أتهزأُ منِّى أنْ سَمِنْتَ، وقد تَرى   بجسْمِيَ مَسَّ الحقِّ والحقُّ جاهِدُ

أُقَسِّمُ جِسْمِى فى جُسُومٍ كثيرةٍ   وَأَحْسُو قَرَاحَ الماءِ والماءُ باردُ

ولو أراد شاعرنا ذلك المعنى الذى ذهبوا إليه ، لكان قوله : « ونَدِى الكَفَّيْنِ » ، كأنَّهُ فَضْلة وزيادة لا يحتاج إليها الشِّعر ، لا سيّما بعد قوله : « من غَيْرِ بُؤْسٍ » ، والبؤس : هو شدّة الفقر والحاجة والضَّنْك . ولو أراده – أيضاً – لكان قوله بعد ذلك « شَهْم » ، بمنزلة اللَّصِيق الذى لا أصل له ، واللَّغو الذى يُفسد ولا يصلح .

و « يابس » فوق ذلك كلّه ، لا تكاد توجد مستعملةً فى الدِّلالة

على ضُمور البطن ، وخَمَصِ الحشا . وإنما « اليابس » ، هو الذى تكون النُّدُوّةُ والرُّطوبة فيه خِلْقةً ، فإذا ذهب ماؤُه فقد « يَبِس » ، وأما إذا كانت النُّدُوّة والرّطوبة فيه عرَضاً ، فذهبت عنه ، فقد « جَفَّ » . والضُّمور والخمَص لا يُذْهبان ما فى الخَصْر أو الجنبين من اللِّين الذى فى البدن ، وإنما يردهما إلى ما يمكن أن يسمى فى البدن الحىّ « يُبْساً » شىءٌ آخر غير قلّة الطعام من عَوزٍ أو إيثار . وذلك كثرةُ الحركةِ ، وبَذْلُ الجُهد المُضْنى ، حتى يذهب عنه ترهُّله أو لينه ، ويرتدّ إلى صلابةٍ فى الجِسْم تشبه ما يلحق العودُ إذا ذهب كلّ مائِه ويَبِس . فلمّا قال : « يابِسُ الجَنْبَيْنِ » ، فإنما أراد هذه الصِّفةَ من صلابة الجنبين واندماج لحمهما .

ولما كان تأبَّط شرّاً فاتكاً بئيساً ، وكان عدَّاءً لا تلحقه الخيلُ ، ويسبقُ فى عَدْوِهِ الرِّيحَ والطَّيْرَ ، كما قالوا ، وكان كثيرَ الغَزْوِ ، يقطعُ المفاوزَ وَحِيداً طالباً ومطلوباً ، طالت ممارستُه الحروبَ ، شديد اليقظةِ ، حُوشَ الفؤادِ ، طويلَ السُّهاد ، كما وصفه زوجُ أمِّهِ أبو كبير الهذلى ، فى قصيدته التى أشرت إليها آنفاً ، كلُّ ذلك من الجهد المضنى خليقٌ أن يُذهب ماءَ لحمه فيَيْبَس .

ولما كان « يُبْسُ الجَنْبَيْنِ » ، أَدَلَّ شىءٍ فى بدن الإنسان على استحكامِ قوَّتِه ، لأنَّهما مناطُ الحركةِ ، ولا يكادان « يَيْبَسان » إلَّا من طول الحركة فى العَدْوِ ، والانثناءِ ، والتلفُّتِ ، وسرعةِ الكَرِّ ، قال شاعرُنا فى صفةِ خاله : « يَابِسُ الجَنْبَيْنِ » ، للدِّلالة على صلابتهما ، وعلى ذلك الذى ذكرناه من معهود صفاته . ويزيد هذا المعنى عندك وضوحاً ، ما قاله الأعشى الكبير فى قصيدته الغالية التى مجّد فيها أحد جرّارى كندة واليمن (والجرّار ، هو رئيس ألف من المقاتلة ذَوِى البأس) ، هو قيس بنُ معدِيكَرِب الكِنْدى ، إذ قال له :

وَلَمْ تَسْعَ فِى الحَرْبِ سَعْىَ امرِىءٍ   إذا بِطْنَةٌ راجَعَتْهُ سَكَنْ
تَرى هَمَّه نَظَراً خَصْرَهُ   وَهَمُّكَ فِى الغَزْوِ، لا فى السِّمَنْ

يريد أنَّه ينظر إلى خَصْرِه ، هل سَمِنَ أم لا . ولم يرد السِّمَن ، بل أراد انصرافه إلى الطَّعام وإقباله عليه . ولكنّ الأعشى يريد أن يهزأ ، فلذلك ساق الكلامَ هذا المساق ، ولكنّه دلّ بذِكره « الخَصْرَ » على المعنى الذى أشرتُ إليه ، من أنّ شاعرَنا أراد أن يصف خاله بصفة جامعة دالّة على ما عُرِف به من التقَلْقُل فى الأسفارِ ، والإبعاد فى الغزو ، وقطع المفاوزِ والمهالكِ البعيدة ، وما اشْتُهِر به من انقضاضه على أعدائه كالصَّقْر ، ومن عَدْوه الذى يسبق الرِّيحَ والطَّير ، حتى صار مفتولاً مجدولاً ، كأنَّهُ « رَوْقُ بِجَبْهَةِ ذِى نِعَاجٍ مُجْفِلِ » ، كما قال أبو كبير فيما ذكرته آنفاً ، ثم احترس الشاعرُ فقال : « مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ » ، مخافةَ أن يذهب الوهم ، إلى أنّ قولَه : « يابِسُ الجَنْبَيْنِ » داخلٌ فى معنى الذَّمِّ أو السُّخرية ، كما يقولون : « فلانٌ يابسُ الوجهِ » ، إذا أرادوا الرّجلَ القليلَ الخير ، النكِد المروءة ، كأنَّ ماءَ البشاشة قد غاضَ من وجهِهِ فيَبِس ، ولو كان أراد البيانَ ، لا الاحتراس ، كما قال دُريد آنفاً « والزّاد حَاضِرٌ عَتِيدٌ » فقال : « يابِسُ الجَنْبَيْنِ » والزّادُ وَفْرٌ » ، أى وافر كثير واسع ، أو ما يشبه ذلك ، لكان كلاماً ساقطاً ، غيرَ متجانسٍ . لأنّ التقلُّلَ من الطعام لا يُؤَدِّى إلى « يُبْسِ الجنبين » ، وإنّما يؤدى إلى « الخَمَص والضُّمور » ، وهو قلّة لحم الجنبين ، وأمّا صلابةُ لحيهما فيما وصفتُ لك من التقَلْقُل والحركةِ ، أو من البُؤْس الشديد الذى لا يجد معه المرء طعاماً فى القحط ، وفى الليالى الطوال والأيام حتى يكاد يهلك ، بذهابِ ماءِ الجسم كلِّه ، لا الجنبين وحدهما .

وبهذا البيان ، يظهر لك أنَّ صدرَ هذا البيت قد نفَث فيما أحاطَتْ

به الخيوطُ الجامدة فى البَيْتَين السَّالفَيْنِ ، حياةً وحركةً تتنَعَّش بهما أساريرُ الصورةِ . فقد دَلَّ قوله : « يابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ » ، على صفةٍ من صفاتِ خاله التى اكتسبها بهِمَّتِهِ وقَلَقه وتوقُّدِه ويقظته وطولِ ممارسته لحياةِ الجهاد والمشقَّةِ والعُنف . ثم قابَل « يبس الجنبين » ، الناشىء عن طول تقلقله وصبره ، ومضائه ، بلفظةٍ أخرى . تشى بالحركةِ الناشئةِ عن اكتسابٍ وإرادةٍ ، وتدلُّ على ما لا ينقطع من خيرِهِ ومعروفِه وبذلِهِ ، حتى يخيَّل إليك أنّه فيه غريزةٌ وخِلقةٌ ، فقال : « ونَدِى الكَفَّيْنِ » ، كأنَّ كفَّيه سحابةٌ تندى بالطَّلِّ ، فما وَكَفَتْ عليه من شىءٍ إلَّا نبتَ واهتزَّ واخضَرَّ وترعرع . وتمامُ المقابلة بين « يابس الجنبين » ، و « ندى الكفَّين » ، زاد حركةَ التنعُّشِ فى الصورةِ كلِّها . بَيْدَ أَنَّ شاعِرنا لن يكف مقتصراً على ما أحدث من تنعُّش الحياةِ ، فإنَّه قد عزم على أن يجمع مهارته وسطوته إلى مهارة بحر المديد وسطوته ، فيجعل الصُّورةَ فى الأبياتِ الثَّلاثة جميعاً ، تتحركُ حيَّةً ، مكتملةَ الحياةِ والحركةِ . فسكت سكتةً لطيفةً بعد أن انتهى إلى « ونَدِى الكفَّيْن » ، فقطع ما كان فيه ، وأعرضَ عن عطفِ صفةٍ على صفةٍ بشىء من حروفِ العطف ، ثم انبعث يرمى على أنغام بحرِ المديد بلَفْظَين طليقين، موجزَيْن، فاهتزَّت الصُّورة كلُّها حيةً، بما دَبَّ فيها من حياةٍ جديدةٍ فقال: «شَهْمٌ مُدِلٌّ » .

و « الشَّهْمُ » من الرِّجال وسائر الحيوان : الجَلْد القوِىّ ، الذَّكِىّ الفُؤَادِ ، الحديدُ القلبِ ، المتوقدُ النفسِ ، المستيقظُ من نشاطِه ، المُتَقبِّهُ الذى يتلفَّتُ كأنّه مروَّعٌ مُفَزَّعٌ ، فإذا هَمَّ مضى فى الأمر نافذاً من جِدَّتِهِ وذكائِهِ . وقد ورد هذا اللفظ بهذا المعنى فى أصل كلامِهم (لا كما نفهمه اليوم من معنى « الشّهامة » ، ونحن نريد « النّخوة ») ، فمن ذلك قولُ المخبّل السَّعْدِىّ فى صفةِ ناقته ، وذكرَ حدَّتها ونشاطها ،

ويقظَتِها ومضاءَها ، حين ترى السوط مرفوعاً قبل أن يمسها :

وإذا رفعتَ الصَّوْتَ ، أَفْزَعَها   تحت الضُّلوعِ مُرَوَّعٌ شَهْمُ

يعنى حدّة قلبها . كأن فؤادَها فزِع مروّع = وقول الحارث بن حِلِّزَة ، يصف مَلِكاً من ملوكهم ، يصرف إليه وجه ناقته :

أَفَلَا تُعَدِّيها إلى مَلِكٍ   شَهْمِ المَقَادةِ ، ماجدِ النَّفْسِ

فالشّهم هنا ، هو الصارمُ فى مَضائِه وهو يقود كتائبَه فى زمن الغزو ، واليقظُ التنبه لا يكاد يهدأ ، وهو يسوسُ النَّاسَ فى زمن السِّلْم . ومن ذلك أيضاً قالوا : « فَرَسٌ شَهْمٌ » ، وهو النَّشيطُ السَّرِيعُ ، الذى لا يكاد يستقر من يقظته وحدّة نَفسِه . وقد استخدموا منه فِعْلاً فقالوا : « شَهَمَهُ شَهْماً » ، أى ذَعَرَهُ وأفزعه ، فهو « مَشْهُوم » ، أى مفزّع مذعور ، بمعنى « الشهم » ، وحتى استعملوا ذلك فى صفة الجماد ، فقال طُفيل الغنوى ، يصف قدحاً من قِداحِ الميسرِ ، وهو الّذى يخرج فى أوّلها مُسرعاً فيفوز بأكبر الأنصبة :

وَأَصْفَرَ مَشْهُومِ الفُؤَادِ ، كَأَنَّهُ   غَدَاةَ النَّدَى بالزَّعْفَرانِ مُطَيَّبُ

يقول : أصابه النّدى فاصفر ، كأنّه مطيب بالزعفران . ويصف الشهم بأنّه حديدُ الفؤادِ كالمذعور ، لسرعة خروجه أوّل القداحِ ، فيفوز فى المَيْسِرِ . وأمّا ما نقلوه عن الفرّاء ، وهو أشبه بالمعنى الذى نستعمله اليوم ، ونفهمه لأول وهلة ، وذلك قوله : « الشهم ، فى كلام العرب ، الحمولُ الجيِّدُ القيام بما حُمِّل ، الّذى لا تلْقاهُ إلا حَمُولاً طيِّبَ النَّفْسِ بما حُمِّل ، وكذلك هو فى غير الناس » ، فهى عبارةٌ قاصرة جدّاً ، وليست أصلاً فى مادة اللغة ، واستعمالها بهذا المعنى فى بعض كلامهم ، ضربٌ

من تعريةِ اللفظِ من بعض معانيه ، والاقتصارِ على جزءٍ منه ، كما أشرتُ إلى ذلك في المقالة السابقة . فلا يغررك كلامُ الفراءُ ، فتحمل عليه هذا الشعر الذى نحن فيه ، فإذا هو زاهقٌ ، قد أُدرج فى كفَن من اللغة !

وأمّا ثانى اللفظين الطليقين ، وهو « مُدِلّ » ، فقد أساء الناسُ فهمَه ، وتبعوا فى ذلك المرزوقى ، حين فسَّره بأنّه « هو الواثقُ بنفسه وآلاته وعدّته وسلاحه » . فهذا تفسير يذبح الشعر بغير سكين . وإنّما « المُدِلّ » هنا ، من قولهم : « أدلَّ البازى على صيده » ، إذا انقضّ عليه هاوياً من جوِّ السماء ، وأخذُوا منه فى صفة المحارب ، إذا انقضّ على قِرْنه انقضاضاً ، فأطبق عليه من فوق ، وصرعَهُ ، فقالوا : « أدلَّ على قِرنه » ، وهو « مُدِلٌّ على أقرانِهِ » . وقد استوفى جرير ، فى بائيته المشهورة ، صفة « البازى المُدِلّ » ، حيث قال للرّاعِى النميرى ، ينذره سطوتَهُ وبطشَهُ به وبقومه ، فى أبياتٍ جيادٍ جدّاً :

أَنَا البَازِى المُدِلُّ على نُمَيْرٍ ... أُتِيحتُ من السَّمَاءِ لَهَا انْصِبَابَا

إِذَا عَلِقَتْ مَخَالِبُهُ بِقِرْنٍ ... أَصَابَ الْقَلْبَ، أَوْ هَتَكَ الْحِجَابَا

تَرَى الطيرَ العِتَاقَ تَظَلُّ مِنْهُ ... جَوَانِحَ لِلْكَلَاكِلِ أَنْ تُصَابَا

فوصف لنا « البازى المدلّ » فى انصبابِهِ على الصيد من جوّ السماء ، وسمعتْ جوارحُ الطير حِسَّهُ ، فألصقتْ صدورَها بالأرضِ من مخافته . فاستغنى شاعرنا عن الموصوفِ ، وهو « البازى » بصفته ، وهو « المدِلّ » ، وبانقضاضِ البازى ، ووصف أبو كبير الهذلىّ ، تأبّطَ شرّاً نفسه ، فى لاميّته التى أشرت إليها آنفاً ، فقال :

وإذا رَمَيْتَ به الفِجاجَ ، رَأَيْتَهُ ... يَنْضُو مَخَارِمَها، هُوِىَّ الأَجْدَلِ

و « الفجاج » جمع : « فَجّ » ، وهو الطريقُ الواسع بين جبلَيْنِ

ممتدَّيْنِ . و « المخارم » : حيث تنقطع أنوفُ الجبال ، وهى أعاليها . و« ينْضُو » ، يقطعها ويحتازُها ويخرج من بينها إلى فضاءٍ فسيح ، كأنّه لبس المخارمَ وقَتامها وظلامَهَا ، ثم خلعها وألقاها عنه ، كما ينضو الثوب . و « الأجْدل » ، صفة غالبة على الصَّقْر والبازى ، كأنّه مجدل جَدْلاً ، أى فُتل جسمه فتلاً شديداً . و « الهُوِىّ » ، الانحطاطُ السّريعُ من عُلوٍّ إلى سفل . فما قاله أبو كبير فى صفة ربيبه تأبّط شرّاً ، هو نفسه ما قاله شاعرُنا فى صفةِ خاله تأبَّط شرّاً . ولكن أنغامَ « بحرِ الكامل » ، أفسحت لأبى كبير مالم تفسح أنغامُ البحرِ المتمرد ، « بحرِ المديد » ، لشاعرنا هذا ، فأوجز ، واقتصر على الصّفة الغالبةِ للبازى ، وطوى فيها كلَّ حركةِ البازى فى انقضاضِهِ على صيده .

* * *

كان فى هذين اللفظين : « شَهْم ، مُدِلّ » ، من وجيب الحركةِ ونبضها ، ومن خَشْخَشَتِها واندفاقها ، ومن تلهُّبها ومَضائها ، قدرٌ لا يُدانيه شىءٌ ممّا تدلُّ عليه ألفاظُ هذه الأبيات الثلاثة . ومجيئُهَا بعد تنغُّشِ الحركَةِ فى ثلثى البيت الثالث ، أتاح لهما أن يسكبا فى ألفاظ الأبياتِ قبلهما حركَةً دافقةً مرتدَّةً ، هزّت ما كان ساكناً يترقرق من معانيها ، فإذا تَخْيِيطُ الصورةِ كلُّه يجرى فى ديباجته ماءُ الحياةِ نامياً متلألئاً ، يذكّرنا بقولِ أبى كبير فى صفة ربيبه تأبّط شراً ، خالِ هذا الشاعر :

وإذا نَظَرْتَ إِلَى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ   بَرَقَتْ كَبَرْقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

فما كان تضمّنه قولُ شاعرِنا : « بَزَّنِى الدَّهْرُ » ، من معنى

السلاحِ الذى يقى من يحتمى به من كلِّ بأس إذا نزل ، كما أسلفتُ بيانه ، والإباءِ الذى يمتنع به صاحبُه أن يضام ، ويُعَزُّ الجارُ فى كنفه فلا يغضى على ذُلٍّ ، والشمسِ المشرقةِ التى يجد الناسُ عندها الدفءَ فى زمان القُرِّ ، والبَرْدِ الذى يَنعم به الناسُ فى زمانِ القَيْظ ، والظلِّ الذى يأوى إليه النّاسُ من وَقْدَةِ الهَجير ، والجلادةِ والصَّلابةِ فى « يابس الجنبين » ، وبركةِ المعروف والخير فى « ندى الكفين » ، فهى كلُّهَا خطوطٌ جامدة لرجُلٍ فى حالةِ استقرارٍ وسكونٍ ، بلا حركةٍ تشعرك بخفقانِ الحياةِ فيها ، فجاء الشاعرُ بمهارتهِ ، فاستفزَّ هذا السكونَ كلَّه إلى الحركةِ ، بما فى « شَهْم » من الخِفّة والحِدّة والتوقّد والذكاء ، والتلفّت والنّشاط ، واليقظة ومضاءِ العزيمة ، والنفاذِ إلى الغايات ، وبما فى « مُدِلّ » من الإشرافِ والعلوِّ والتجمُّع ، ثم سرعة الانصباب والانقضاضِ والمفاجأةِ ، فتمشّت فى أساريرِ الصورةِ نبضاتٌ من الحياةِ والحركة ، أطارتْ عنها غواشىَ السكونِ والاستقرارِ والجمود . وفعل ذلك ، لأنّه مريد أن يفضى بنا فى الأبيات التالية إلى حركةٍ لا سكون معها ، فنفخ فى الصورة الروحَ بهذين اللفظين ، فاقشعرّت تجاليدُها وقسماتُها ، ثم لانتْ ، ثم انتفَضَتْ ، لكى تتمثّل مثالاً حيّاً مطيقاً لما يريده الشاعر من الحركةِ المتذبذبة فى غنائِهِ وترنُّمه ، وفى كل ما استأثر بإعجابه من خِلالِ خاله تأبّط شرّاً وخصالِه وشمائِله ودلِّه ، (أى هيئته وسَمْته) ، فى اجتيابِ الفيافى ، وفى سطوتِه وبطشِه بأقرانِه ، وفى حال وثْبتِهِ إذا وثب على عدوٍّ ، وفى ركوبه ظهورَ المهالكِ وحيداً لا صاحبَ له إلا حُسامه .

فمنذ البيت التاسع إلى نهاية هذا القسم الثاني من قصيدته ، والحركةُ هى سمةُ غنائِهِ ، ولكنّها الحركةُ التى يتطلبها « بحرُ المديد » ،

تبعثها الكلمةُ الحيَّةُ الموجزةُ المقتصدة ، الخاطفةُ الدَّلالة ، والتى تنبذ إليه فى أناة وتؤدة ، بلا هياج ولا تضرّم ، وبلا استكراهٍ أو قسر ، فيحملها النّغمُ ، وهى مطيقةٌ لاحتمال سطوته ، مذعنةٌ لما فُطر عليه نَغمُ « بحر المديد » من قلقٍ وحيرةٍ ، ومن بَسْطٍ وقَبْض ، كما وصفتُ من خلائق هذا البحر فى أواخر المقالة الثانية(١) .

افتتح شاعرُنا غناءَه غيرَ غافلٍ عن طبيعة هذا البحر المتمرد ، متمكناً من أداته التى يتخيرها عن بَصَرٍ وحِذْقٍ ، فقال : « ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ » . و« الظَّعْن » ، (بفتح الظاء وسكون العين » ، هو الارتحال من مكان إقامة ، والسيرُ فى البادية طلباً للنُّجْعَةِ والماء ، أو قصداً للغزو والحرب ، أو أخذاً للحَذَرِ عند المخافَةِ والرَّوع – وأمَّا « الحَزْمُ » فهو ضبطُ المرءِ أمورَهُ ، والأخذُ فيها بالثقة ، والاستظهارُ لوجوه الضَّرر والمنفعة فيها ، والاحتراز حذراً من فوات خيرِها أو إطباقِ شرها . و « الباء » فى قوله : « بالحَزْمِ » هى هنا باءُ المُصاحبة ، أى يصحبه الحزمُ حيث صار أو حلَّ فى هذه المفاوز المهلكة . وهذه « الباء » هى التى فى قوله – سبحانه – فى سورة هود : « قِيلَ يا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلىٰ أُمَمٍ مِمَّن مَعَكَ » [آية : ٤٨] ، أى اهبط يصحبك سلام من الله وبركات .

و « ظاعن » هذه الصفة التى وصف بها شاعرُنا خالَه ، تتضمَّن فيضاً من الحركةِ بعد الحركةِ . منذ يتأهّب المرتحل لرحلته ، ويتهيأ لسير اللّيالى والأيام فى البِيد المجاهيل ، وينفذ فى قلب المهالك التى تغتال مقتحمها . ثم لا يزال يفجؤه منها ما لا يتوقّع : من عصفِ الرِّياحِ السّوافى ، إلى خوفِ الضّلَال فى ظلماتٍ لا يَهدى فيها نجمٌ ولا علمٌ ،

(١) انظر ما سلف ، ص : ١١٣

ومن غوائل البشرِ إلى عوادى الوَحْشِ ، ومن اندفان الماءِ وفناء الزَّادِ ، إلى هلاكِ الرفيقِ وعطَب الظهرِ ، (أى موت الركائب التى تحملهم على ظهورها) ، من خوفٍ إلى خوف ، ومن ضياعٍ إلى ضياع . فالحركةُ فى « ظاعن » حركةٌ مستفيضةٌ لا تنقطع فى ليلٍ أو نهار ، ولا فى حَلٍّ أو تَرحال : حركةُ بدنٍ بالسّعى والدؤوب ، وحركةُ نفسٍ بالتوقع والتوجس ، وحركةُ عقلٍ باليقظة والتنبه ، وحركةُ رأيٍ بالنظر والتدبر ، وحركةُ إرادةٍ بالجُرأةِ والمضاء .

وافتتاحُ الشاعرِ غناءَه بقوله : « ظاعِنٌ بِالْحَزْمِ » ، أَحَدُ المهاراتِ التى لا تنقادُ إلَّا للشُّعراءِ المطبوعين ، الذين تَنْبَجِسُ عَفْواً من سِرِّ نفوسِهم ، روائعُ هذا السِّحر المسمى بالبيان : بيان الإنسان باللّغة وباللّفظ واللفظين منها ، عما تعجز الفنونُ جميعاً عن إدراكه إلَّا بعد لَغْوٍ طويلٍ ، ثم لا تبلغ فى الشَّرفِ مبلَغَه ، ولا تبقى فى النفوس بقاءَه . فبحِذْقٍ ثاقبٍ غيرِ مزوَّرٍ ، وبِبَكْرٍ نافذٍ غيرِ متكلَّفٍ ، أجلى شاعرُنا « الحزم » عن مكانه من ممدوح صفاتِ خالِهِ وخلائقه ، وهى حقُّ الكلامِ ، فلم يقل « حازم » كما قال من قبل « أبِيّ » ، بل أحلَّ مكانها « ظاعنٌ » و « الظعن » عملٌ عارض من أعمال الجثث والأبدان التي تنقضي بانقضاء فعلها ، كالأكل والشرب والنوم ، وليست مظنة ذمٍّ أو مدحٍ ، و « الحزم » عمل لازم من أعمال الطبائع والسجايا التى لا تنقضى بانقضاء فعلها ، كالشجاعة والكرم والصبر ، وهى مظنّةٌ للمدح والذَّمِّ ، والذى سنّى له هذا المذهبَ ، من إجلاءِ « حازم » وهى الصفة اللازمة المخيلة للمدح ، وإحلالِ « ظاعن محلّها وهى الصفة العارضة البريئة من المدح والذم ، هو بَصيرةُ الفنِّ فى حِسِّ الفنان . فإنّه حين استفزَّ أساريرَ الصورةِ (فى الأبيات السالفة) من السكونِ الجاثم إلى الحركةِ المنطلقة

المتحدِّرَةِ ، بما فى « شَهْمٌ مُدِلٌ » من الحِدّة والتوقُّد والمضاء ، ومن التجمُّع والانصباب والمفاجأة ، لمَحَتْ بصيرةُ الفنِّ فيه ما فى لفظ «حازم» ومعناه من الجمود والصَّلابة والوقار، فأحجَمَتْ وانقبضَتْ. فلو أنّه افتتح غناءه بها لارتطمت الصورة التى نبضت ، ثم انتفضَتْ حَيَّةً بما فى « شهم مدل » من الحركةِ الدّافقة ، بصفحةِ طودٍ فارعٍ من الجُمودِ والصَّلابةِ والوقار ، ثم لتهشَّمَتْ هامدةً بلا نبضٍ من حياةٍ أو حركة .

وكالبرقِ ، آنستْ بصيرةُ الفنِّ فى شاعرنا ، ما فى « ظاعن » من تمادى الحركة وتدفُّقها ، كما وصفت قبل ، وبَصُرَتْ بما يتطلبه « الظعنُ » والسيرُ فى البيد الفيافى من صفاتٍ لازمة لمرتكب السير فى البيداء : من جرأةٍ ومضاءٍ ، ومن حذرٍ وتوجّسٍ ومن فطنةٍ ويقظةٍ ، ومن « حزمٍ » وحصافة ، فلم يبالِ أن يأخذ هذه الصفة العارضة « ظاعن » = والتى تنقضى بانقضاء فعلِهَا ، والتى هى عمل من أعمال الجثث والأبدان ، ثم لا تدلُّ إلّا على مجرد الارتحال من مكانِ إقامةٍ ، ثم السير فى الباديةِ = فيلزمها أن تقبل إدماج ما يريد أن يدمجه فيها ، من جمهور الصّفاتِ اللازمة لمرتكب « الظعن » والسير فى البيداء ، لتدلَّ بموقعها من تحدُّر النغم بمعانى ألفاظِه ، على ما يشبه أن يكون سجيةً من السجايا ، لا تنقضى بانقضاء فعلها ، ولكى تتحول من صفةٍ عارضةٍ ، كآكلٍ وشاربٍ ونائمٍ ، لا يعلق بها مدحٌ أو ذمٌّ ، إلى صفةٍ لازمةٍ ، كعاقل وصابر وقادر ، قابلة للمدح والذم ، ثم هى مع ذلك لا تفقد ما فيها من الحركة والتدفّق ، وإنْ فقدت عندئذ ما كان فيها من الانقضاء بانقضاء فعلها .

فبالحِذْقِ الثاقب والمكر النّافذ ، اقتطع صفةً جامعةً من الصِّفات اللازمة التى يتطلبها « الظعن » من سجايا « الظاعن » الذى يخترق معاطبَ البيداء ، وهى « الحزم » ، فاستحياها ونشرها ونفخ فيها الروحَ ، ليجعلها

حيّاً عاقلاً مدركاً كسائر الأحياء ، يصلح أن يكون رفيقاً من رفقاء هذا « الظاعن » ، يصحبه في أسفاره ، يرتحل معه إذا رحل ، ويحُلُّ معه إذا حلَّ . ولكن ما هو إلَّا رفيق وصاحب ، يسلِّم أمرَه كلَّه إلى هذا « الظاعن » الذى يطوى المهامة طيّاً ، ويجتاب مهالكها ثم ينسلُّ منها سالماً ، فهو الدليلُ الخِرِّيت الذى لا يضلّ ، (الخِرِّيت ، بكسر الخاء وتشديد الراء المكسورة ، الحاذق الذى كأنّه ينظر فى خُرت الإبرة ، أى ثقبها ، من دقّة نظرِه) . فما يملك « الحزم » إلَّا أن يكون له رفيقاً لا عمل له ولا رأى . ما هو إلَّا أن يسير بسيره إذا سار ثقةً بهدايته ، وإلَّا أن يحلَّ معه حيث حلَّ ، مخافةَ أن ينفرد عنه فى هذه التنائف المهلكة المضلة فتغوله غُول !

وكذلك نفذتْ بصيرةُ الفنّ فى نفس الفنان إلى أقصى الحِذْقِ والبراعة ، وانطلق النغم متحدراً طليقاً . لا يكفّ من تدفّق حركته سدّ يعوق تحدُّره ، وسلمت الصورة أن ترتطم بصفحته ، فتتهشم هامدةً بلا نبضٍ من حياةٍ أو حركة . انطلق النغم مُنحدراً من قمة ترجيعه فى آخر البيت الثامن :

....شهْمٌ ، مُدِلٌّ
ظاعِنٌ بِالْحَزْمِ، حتى إذا ما حَلَّ   حَلَّ الحَزْمُ حَيثُ يَحُلُّ

واعلم أَنَّ استحياءَ « الحزمِ » ونفخَ الرُّوحِ فيه ، معتمدٌ كلَّ الاعتمادِ على تكرار لفظ « الحزم » وإسنادِ الحلولِ إليه ، ولولا ذلك لذهب الفنُّ كلُّه هدراً وباطلاً ، وكذلك يتبين لك ما لبصيرة الفَنِّ فى حسِّ الفنانِ من الحِذْقِ والمهارة . فاقتطاعُ صفةٍ واحدةٍ من جمهور الصفاتِ اللازمة لمن هو « ظاعن » يركب ضلال البيدِ وأهوالها ، وهى صفةُ « الحزم » رأسُ صفاته وقِوامها = ثم استحياءُ « الحزمِ » وجَعْلُه رفيقاً وصاحباً وتابعاً لهذا

« الظاعن » = يسّرت للفظ « ظاعن » أن يوهمك أنه مستوعب سائر الصفات مندمجاً معناه بمعناها ، ويسّرت لهذه الصفات باندماجها فى حركة « ظاعن » أن تزداد قوّةً وتوهُّجاً وتكاملاً وتراحُباً وامتداداً حتى أربى معناها مدمجةً في « ظاعن » على معنى « الحزم » ، وحتى صار هُوَ لها تابعاً بعد أن كانت له تبعاً ، وحتى غدت هى فى غنىً عنه ، ولا غنى له هو عنها .

وهذا الذى بيّنته ، ضربٌ خفىٌّ من « الإسباغ » الذى يلحق الألفاظ ، والذى أشرت إليه فى بعض مقالاتى السابقة ، ولكنه إسباغ يأتى من خارج اللفظ ، فلا تضبطه اللغة ، ولا ينبغى لها ، بل يضبطه علم النقد وعلم البيان .

هذا ، وقد عاب القدماء من أصحاب البلاغة على أبى تمام قوله ، وهو مَعيبٌ بلا شك :

كريمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ وَالْوَرَى مَعِى وَإِذَا مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِى

لهاتين الحائين المقترنتين بالهاء ، ثم تكرارهما فى لفظين متجاورين ، وعدُّوه من تنافرِ الكلمات ، وصدقوا . ولكنّ شاعرنا أتى بسبع حاءات فى سبعِ كلماتٍ متتابعات ، فما ساغ لأحد أن يعدّه فى تنافر الكلمات . والذى أفسد على أبى تمام كلامه ، مجىء الحاء الساكنة بعدها هاءٌ متحركة ، والهاءُ مخرجها من أقصى الحلق ، والحاء مخرجها من وسط الحلق ، فهما متدانيان ، وسكون الحاء زادها دنوّاً من مخرج الهاء التى تليها ، فثقُل النطقُ بهما ثِقَلاً شديداً ، فلمّا كرَّر اللفظَ نفسَه مرّةً أخرى أطبق الثِّقلُ ، ونفرت منه طبائع النطق . أمّا شاعرنا فجاء بسبع حاءات متحركات فى سبع كلمات متتابعات . ولما كانت الحاء المتحركة

أقوى من الساكنة ، كان النطقُ بها أخفّ ، وكان النطقُ بها مفتوحةً يستوجب شيئاً من الأناةِ والتوقّف ، فطابقَ ما يستوجبه النطقُ بها ، طبيعةَ « بحرِ المديد » من أناةٍ وبُطءٍ ، كما وصفتُه من قبل ، فالنغمُ يبدأ سريعاً متحدِّرًا : « شهم ، مدل ، ظاعن بالحزم » ، ثم يستقبل الحاء المتحركة « حتَّى إِذَا مَا حَلَّ » ، فيبطىء شيئاً ما ، ثم يزداد بُطئاً وأناة ، حتى توشك أن تقف وقفةً لطيفةً عند مخرجِ كلِّ حاءٍ : « حلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ » .

فكان هذا التقسيم المتدرج فى النغم وفى تحدُّرِه ، راحةً تعين على اجتلاءِ ملامح الصورةِ المتمثلة فى هذه الأبيات ، فتزداد وضوحاً وصفاء ، ويجد المستمع معها نشوةً كنشوة هذا الشاعر فى تذكّره خالَه ، معجباً به ، مفتوناً بأخلاقِهِ وشمائله .

* * *

ثم انطلق شاعرنا ، بعد هدأةِ النَّغم وأناتِهِ المتطاولةِ فى آخر البيت السالف ، فحثَّ النغمَ مرةً أخرى بقوله : « غَيْثُ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى » ، فانسابَ متّطلقاً . و « الغيث » : المطر الذى يغيث الناسَ وينجدهم بعد شدةٍ نالتهم من انقطاعه . و « المزن » : السحابُ الأبيضُ ذو الماء السريع المَرِّ فى السماء ، وإن كان بطيئاً فى رأى العين ، (واشتقاقه من « المَزْن » ، بفتح الميم وسكون الزاى ، مصدر « مَزَنَ » ، إذا أسرع الذَّهاب فى الأرض) وكلا اللفظين مشعرٌ بالحركةِ وتراحُبها وتتابعها ، مطابقةً لحركةِ معنى الشعر ، وحركةِ « بحر المديد » الذى لم يدخل عليه زحافٌ ولا نقص فى هذا الصّدر من البيت . و « الغامر » :

المتسع المستفيض الذى يعم الناسَ والأرضَ .

وأمّا « يُجدى » فقد ذهب المرزوقى وسائرُ الشراحِ إلى أنّه من « الجدوى » ، وهى العطية ، وهذا لغوٌ وفسادٌ – وإنّما حملهم عليه اقتصارُ أصحابِ اللغة وأصحاب المعاجم على هذا المعنى ، فقالوا : « أجْدَى فلان » ، إذا أعطى عطيةً . وهذا التفسير صارفٌ قوله « حيث يجدى » ، عن أن يكون المجدى هو « الغيث » إلى أن يكون المجدى هو الرجل المُشبَّه بالغيث ، فيكون مرادُ الشاعر صفةَ خالِه بالسخاء والكرم لا غير . وإذا كان ذلك معناه ، كان أشبه بأن يكون تكراراً للمعنى الذى سلف منذ قليل فى البيت الثامن فى قوله : « وندى الكفين » ، لم يزد عليه إلّا زيادة تفسير بقوله : « غامِرٌ حيثُ يُجْدِى » . وهذا خَطَلٌ شديدٌ ، لم يرتكب الشاعر مثله فيما مضى ولا فيما يستقبل ، ولا يقع فى مثله إلّا من لا يحترز من خسيس الكلام . والصّواب أن يقال فى تفسير « أجدى » : « أجدى الغيث أو السحاب » ، إذا أَمْطَر وجادَ بقَطْره . فأصل هذه المادة من اللغة عندهم جميعاً هى : « الجَدَا » (وهو مقصور بفتح الجيم) ، وهو المطر العام . وهم يقولون : « غيثٌ جدا ، وسماءٌ جدا ، وأصابنا جدا » ، وفى بعض الدّعاءِ من حديث الاستسقاء : « اللهُمَّ اسقنا وأغِثنا ، اللهُمَّ اسقنا غَيْثاً مُغيثاً ، وحياً ربيعاً ، وجَداً طَبَقا ، أى يطبق الأرض . وعند أهل اللّغةِ أيضاً أن « الجدوى » ، و « أجدى » بمعنى أعطى ، إنّما أخذ من « الجدَا » ، وهو المطر . فينبغى أن يقال ههنا أيضاً إنه يقال من « الجدا » وهو المطر : « أجدى » بمعنى أمطر ، كما قالوا من « المطر » : « أمطر ، وهو اشتقاق صحيح لا قادح فيه . وهذا البناء ، بهذا المعنى ، لم تذكره كتبُ اللغة ، ولكنّه ينبغى أن يقيّد ويزاد عليها ، وشاهده من كلام العرب هذا البيت .

أمّا قوله : « غيث مزن » ، فعندى أنّه لم يستهدف به صفةً خاصّةً بالكرم والسخاء والبذل ، بل أراد صفةً جامعة تعم ولا تخص . إلّا أنَّ إِلْفَ استعارةِ « الغيث » فى الدلالة على معنى السخاء والعطاء والبذل ، يسرع بالخاطر إلى الصفة الخاصة دون الصفة الجامعة ، فينزلق إلى حيّزها بلا تأملٍ ، وبلا نفورٍ من السقوط فى التكرار المعيب . وهذه الصفة الجامعة هى « السّماحة » ، سماحة الطباع ، لأنّها متضمنة لجميع ما تبذله النفس وتجود به سهلاً بلا كدٌ ، مع طَلاقةِ الوجه ، وبشاشةِ النّفسِ ، وحلاوةِ اللسان ، ودماثةِ الطبع ، ولين الجانب ، وأَرْيحيَّة الخُلق ، والانبساط لكل معروف ، والخفّة إلى كلّ بر ولطف ، والتهلل لكلّ ضعيفٍ أو محتاج ، والإسراع إلى نجدة الملهوف وتأمين الخائف ونُصرةِ المظلوم . فلذلك قابل هذه البشاشة والمُباشَرة واللّين بقوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْثٌ أَبَلٌّ » ، وما يدُلُّ عليه من الشراسة والبطش والغلظة وعبوس الوجه وترادف الأذى . ولفظ « الغيث » ، قد استعير فى غير معنى العطاء والكرم ، فمن ذلك قول الأعرابى ، يذكر حديثَ صاحبة له ، وهو من كريم الشّعر :

وحَدِيثُهَا ، كالغيث يَسْمَعُهُ   راعى سِنِينَ تتابَعَتْ جَدْبَا
فأصاخَ يرجُو أن يكون حَياً   ويقول من فَرَحٍ : هَيَا رَبَّا

و « الحيا » المطر المحيى بعد قحط مهلك ، وإنّما أرادَ لينَ حديثها وبشاشتَه وبهجتَه وسماحته ورقته . وهذا المعنى الذى فسّرتُ به قَولَ شاعِرنا فى خاله ، أوشك أبو كبير الهذلى أن يكون أتى به فى صفةِ تأبَّط شراً نفسه ، وقد سلف البيت إذ يقول :

وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ   بَرَقَتْ كَبَرْقِ العَارِض المتهَلِّل

و « العارض » ، السحاب المعترض فى أفق السماء مخيلا للمطر .
و « المتهلل » ، الممطر الذى ينهلُّ ماؤه ، فمعنى البيتين قريب من قريب .

وأما قوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْثٌ أَبَلٌّ » . فالسَّطو هو إتيان الشىء من عل ، ثم الإطباقُ عليه ، ثم أخذه بالبطش والغلبة والقهر أخذةً رابية . وأما « الأَبَلُّ » ، فأهلُ اللغةِ يقولون : « الأبل » ، هو الشديدُ الخصومة ، وهو الجَدِلُ الألدُّ ، وهو الذى لا يستحيى ، وهو الفاجر ، وهو الخبيث المفسد فى الأرض ، وهو الشديد اللؤم الذى لا يدرك ما عنده ، وهو الحلّافُ الظَّلوم المَطُول الذى يمنع ما عنده من حقوق الناس باليمين الفاجرة ... وبأىِّ هذه المعانى أخذْتَ فى تفسير البيت ، لم تَحْلَ منه بطائل ، بل يردّك من فسادٍ إلى فساد . وقد حاول المرزوقى أن يَخْلُص من التورُّطِ فى فساد المعنى ، فأخذ تفسيره بالفاجر ، ثم أضاف إليه ما يحسّنه ، فلم يأت بشىءٍ فقال : « هو الفاجرُ المصمِّم الماضى على وجهه ، لا يبالى ما لقى » ، وهو انتزاع خفىّ ، لأنّه إنّما انتزعه من شعرِ للمسيَّب بن علس ، خالِ الأعشى الكبير ، إذ يقول :

أَلَا تَتَّقُونَ اللهَ يَا آلَ عَامِرٍ وَهَلْ يَتَّقِى اللّهَ الأَبَلُّ المُصَمِّمُ

وبالمكر الخفىّ أخذ « المصمم » من هذا البيت ، ثم فسره بأحد معانيه فى اللغة ، وسأبيّن صوابه فيما بعد ، و « الأَبَلُّ » هنا ، وفى بيت ابن أخت تأبَّط شرّاً ، كما استظهرتُه فى نصِّ اللغة واشتقاقِهَا ، إنما هو قولهم : « بَلِلْتُ بالشئ » بكسر اللام ، إذا استَمسكْتَ به ولزمته بقبضتك فلم تُفلته ، ومن ذلك قول ثعلبة بن عمرو العَبْدِىّ ، يذكر فرسَه وقد لزم عنانها وعلق به فى يوم إغاثة مكروبٍ فزع إلى نصرته :

بَلِلْتُ بِهَا يَوْمَ الصُّرَاخِ، وَبَعْضُهُمْ يَخُبُّ بِهِ فِى الْحَىِّ أَوْرَقُ شَارِفُ

وجاء مثله فى قول الأخطل :

فَلَوْ بِبَنِى ذُبْيانَ بَلَّتْ رِماحُنا   لَقَرَّتْ بِهِمْ عَيْنِى، وَبَاءَ بِهِمْ وِتْرِى

أى علقت بهم رماحُنا ونشبت فيهم . فهذا أصل المعنى ، ومنه أخذ مجاز قولهم : « بِلِلْتُ بحاجتى بَللاً » ، أى ظفرت بها وصارت فى قبضتى ، و « بللت بفلان » ، إذا لزمته ودمتَ على صحبته . ومنه قيل : « رجل بَلٌّ » (بفتح الباء وتشديد اللام) ، أى لهِجٌ بالشىء لا يفارقه ، ومنه قول الذى قال لامرأته إنَّه يمسكها فلا يفارقها ما أطاعته :

وَإِنِّى لَبَلٌّ بِالْقَرِينَةِ ما ارْعَوَتْ   وَإِنِّى إِذَا صَرمْتُهَا لَصَرُومُ

و « القرينة » ، الزوجة والصاحبةُ . ويبّن بعد ذلك أنَّ أكثر ما فسَّر به أهلُ اللغةِ « الأَبَلّ » مجاز من هذا . فمعنى « الأَبَلّ » ، فى هذا الشعر ، الباطِشُ الذى إذا عَلِقَتْ مخالبه بشىء لم تفلته ، لشراسته وقوته ، (وهو معنى لم تذكره كتب اللغة ، ولكن ينبغى أن يقيّد ويُزاد عليها ، وهذه شواهده من حرِّ شعر العرب) . ويوضح ما قلتُ لك ما جاء فى خبر معاوية رضى الله عنه ، لما مرض ، وكان قد أَسَنَّ ، فأرجف به مَصْقَلَة بن هُبَيرة الشَّيْبانّى ، فأُخذ فأدخل عليه وقد برأ معاوية ، فأخذ معاوية بيده وقال : يا مَصْقَلة :

أَبْقَى الحوادثُ مِن خَليلِكَ مِثْلَ جَنْدَلَةِ المَرَاجِمْ

قد رَامَنى الأَعداءُ قَبْلَكَ فامتنعت عن المظالمْ

صُلْباً ، إذا خارَ الرِّجالُ أَبَلَّ ، مُمْتَنِعَ الشَّكائمْ

ثم جذبه فسقط ، فقال مَصْقَلة ؛ قد أبقى الله منك بطشاً وحلماً

راجحا . فلما خرج إلى النَّاس قال : زعمتم أنه كَبِر وضعف ، لقد جبذني جبذة كاد يكسر منّي عضوا ، وغمز يدي غمزةً كاد يحطمها ! فهذا الشاعر الذي استشهد بشعره معاوية ، قابل بين « الصُّلب » الذي يَبقى على الشدة فلا ينكسر ، وبين « الخوَّار » ، وهو الضعيف الذى لا بقاء له على الشدة فهو ينكسر . ثم قابل بين « الأبلّ » و « الممتنع الشّكائم » . و « الممتنع الشكائم » هو الذى يمتنع أن تؤخذ شكيمته فينقاد ، و « الشكيمة » هى فى لجام الفرس ؛ الحديدةُ المعترضة فى الفم ، فصار بَيّناً أنّ « الأبل » هنا هو الذى إذا تناول شيئا فعلقت به يده لم يفلته حتى ينقاد له ، من قُوّتِهِ وضَبْطه وبأسه ، فهذا المعنى هو الذى ينبغى أن يفسَّر به وصفُ الليث بأنّه « أبل » فأمّا تفسيرُهُ بأنّه الفاجر ، فهذا من أقبح القول وأخبثه . فالأسد ، وهو ملكُ السِّباعِ وسيدها ، وأكرمها خلقاً ، لا يعيث فى الأرض ، ولا يثب على حيوانٍ ولا إنسان إلّا للمَطْعم ، ثم يكفّ لعفته ونبله . وإنّما يُوصف بالفُجورِ والخبث ، الذِّئب وغيره من لئام السباع ، مما يدبُّ ويخْتِل ويعيثُ فى الأرض فساداً ، وليس كذلك يفعل الأسد .

وأمّا ما جاء فى شعر المسيَّب بن علَس ، الذى قدمتُه ، فالأَبَلُّ فيه صِفةٌ للشجاع ، وهو ضربٌ من الحيَّات صغير لطيفُ دقيق ، ولكنّه ماردٌ من أجرأ الحيات وأخبثها ، ثم وصفه المسيّب بصفة أخرى فقال « المصمِّم » وهو الذى إذا عضَّ أنشب أنيابَه ثم لم يرسلها ، وقد وصفه المتلمس إذ قال :

فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشّجاعِ، وَلَوْ رَأَى   مَسَاغاً لِنَابَيْهِ الشّجاعُ لَصَمَّمَا

أى لأنشبها فى اللحم فلم يرسلها . فصار بيّنا بعد هذا أنّ معناه ما

قاله شاعرنا فى صفة خاله : أنه إذا لقى عدواً ، أتاه من علٍ ، فأطبق عليه ، فبطش به ، حتى إذا أخذه لم يفلته ، كما يفعل الليث إذا تجهَّم فاكفهرّ ، ثم تمطى فأشرع بيديه ، ثم وثب فأعوى فبطش ، فأنشب أظفاره فلم يفلت فريسته ، وصار بيّناً أيضاً ما فى هذا البيت من المقابلة بين السَّماحةِ والبشاشةِ واللِّين والمساهلة التى يبثها فى الناس جميعا حيث نزل ، فيعمّهم بِبِشْرِه ولطفه ، وبين الشَّراسةِ والبطشِ والعُبوسِ والتجهّمِ التى يَلْقى بها من يعرِّضُ نفسه لعداوته .

* * *

وقد فرغتُ فى المقالة السالفة من القول فى بيان معنى البيت الحادى عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَىِّ ، أَحْوَى رِفَلٌّ ، وإذا يَعْدُو فسِمْعٌ أَزَلُّ

وأنّه إنّما عنى بقوله « مسبل » ، الفرس العتيق الكريم الضافى السَّبيب ، وأن « الأحوى » ، هو الفرسُ الكميت الذى غلب سواده حمرته ، وهو من عِتاق الخيلِ ، وأصبرها على العَدْوِ ، وأخفّها عظاما ، وأنّ « الرِّفَلّ » هو الذى يتبختر فى مشيته من الخُيلاء ، يجر ذيلَه السابغ فوق الأرضِ ويركض برجله . ثم فسرتُ سائره ، فبان بذلك أنَّ البيتَ لم يفارق ما قبله فى خصائصه ، وفى اشتماله على الحركة ، وعلى تمثّل الصورةِ حيةً نابضةً بعد جمود تجاليدها . وبان أيضاً أنّ تفسير « المسبل » و « الأحوى » بما فسّره به أبو العلاء والمرزوقى ، بما هو حلية فى البدن كوفرة اللِّمّةِ وسوادِ الشَّعَر أو سواد الشفتين ، أو ما هو حلية فى اللباس كسُبوغ ذيل الإزار وإرخائه وجرِّه ، إنّما هو لغوٌ يذهب فيه الشعر باطلاً ، ويختل سياقه الذى تعبثُ بصيرةُ الفَنِّ فى حِسِّ الفنانِ حتى مهَّدته .

وعند هذا البيت انقطعت الحركةُ التى بدأت منذ البيت الثامن ، من عند قوله : « شَهْم ، مُدِلّ » ، إلى أن انتهى بقوله : « وإذا يَعْدُو فسِمْعٌ أَزَلُّ » .

وإذ كانت هذه القصيدة معقودةً على تذكُّرِ شيءٍ مضى ، كما أسلفتُ ، وكانت هذه الأبيات الثمانية من القسم الثانى منها ، أعرقها فى التذكّر ، لأنّها قيلت بعد زمانٍ طويلٍ من مقتل خاله ، وبعد إدراكه بثأره ، كما قلت ، ولأنّها تذكّرُ شخصٍ بأخلاقه وطباعه وصورته وهيأته ، فقد جرى التذكّرُ فيها على سَننه دون استكراه أو قسْر . حتى لكأنّى أرى الشاعرَ بعد مهلك خاله بزمان ، وبعد أن شفى غليله من هذيلٍ فهدأ ، واندملتْ جراحه فتماثل وبرأ ، ولم يبق فى قلبه من الحزن على خاله إلّا شُفافةٌ كشُفافَةِ ضوءِ الشمس عند مغيبها ، وأنساه تتابعُ الليالى والأيام ما تقادم ، وغطّى ما دَنِىَ من حوادث الدّهر على ما بَعُد ، ثُمَّ أصابته بأْسَاءُ يوماً ما ، فغمرته أحداثها ، ثم تحامنها وسَلِم ، والتحى ناحيةً بعيدةً وخلا بنفسه ، فأغمض عينيه من كلالٍ ، ودبّ دبيبُ الجمامِ والرّاحةِ فى نفسه وأوصاله ، وغلب عليه طائفٌ من همّه ، فأخطر له ذكر خالِهِ خطرةً ، استثارت ما خَمَدَ من حزنِهِ ، كان ، عليه ، وفجيعته فيه ، فزفر زفرةً ، ولاح له من بعيدٍ شبحُ خالِه الذى كان به يرمى وبه يتقى ، فبدأ يُدندن بذكرِ خالِهِ ويتغنّى : « بَزَّنِى الدَّهرُ ، وكان غَشُوماً » (كما فسرتُ لك آنفا) ، وذكر إبائَهُ وامتناعَه عن الضَّيْم ، وأَمْنَ من يلوذُ به من أن يُضام ، فلو كان حيّاً لَلاذَ به فيما أصابه ، ولو كان حيّاً لاستكنَّ فى كنّه من قسوةِ الليالى وكَلَبِها وحدّتها ، أو لأوى إلى ظلّه من احتدام الأيام ولظاها ووَقْدتها ، فهذا هو العهد به : « شَامِسٌ فِى القُرِّ » ، حتّى إذَا مَا ذَكَتِ الشِّعرَى فَبَرْدٌ وظِلٌّ » . ثم أحدثه الشّعر والتغنّى ، وتمثّل له

خالُه حيّاً يغدو ويروح ، فرآه بهيئته وصورتِه ماثلاً لعينيه ، فأخذ يتغنّى بهذا الماثل لعينيه فى جميع أحواله ، فاتّسم لذلك غناؤُه بالحركة ، منذ البيتِ الثامن إلى أن انتهى هذا البيت . فهذا التسلسل فى الذكرى ، فى بطئها ثم فى حركتها ، طابقه الغناءُ والنغمُ ، بلا اختلالٍ فى السِّياقِ . ولذلك عددتُ ترتيبَ أبى تمامٍ فى روايته هذه الأبيات ؛ هو حقّ الشِّعرِ ، فاعتمدتُه .

* * *

تتابع الغناء متحدِّراً ، تكُفُّ منه أناةُ « بحرِ المديد » ، ولولا سطوتُه لعجِل : « أَبِىّ ، شَامِسٌ فى القُرِّ ، بَرْدٌ وظِلٌّ ، يَابِسُ الجَنْبَيْنِ ، ونَدِى الكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلٌّ ، ظاعِنٌ بالحَزْمِ ، غَيْثُ مُزْنٍ ، لَيْثٌ أَبَلٌّ ؛ مُسْبِلٌ فى الحَىِّ ، أَحْوى ، رِفَلٌّ ، سِمْعٌ أَزَلٌّ » ؛ ثم انقطع تحدُّرُ النَّغَمِ وتحدُّر الغناءِ معه ، وانقطعت بانقطاعاته الحركة . وكأن صورةَ خالِه التى ظلت ساعة ماثلة لعينيه ، تغدو وتروح ، قد كفّت عن الحركة ، وانفتلت ، وهمّت بالمغيب فى ظلام الأُفق . فتشبث بها يريد استبقاءها ، فكفَّ مرغماً عن التغنِّى والدَّندنة ، وفى غنائه لها بقية وسَعة ، فعجل ، وطواها طيّاً ولم يجر بها لسانه . ولكن لم ينفعه تشبثه ، وتملَّصت الصُّورةُ وانسلّت منه مُفْلِتةً ، فاستأنفَ لها غناءً جديداً هَيْنَم به ، (الهينمة : الصوت الخفىّ الّذى لا يسمع) ، غناء يكون جماعاً لما فُطر عليه خاله من اللّين والشدة ، والبشاشة والجهامة ، وأَخلاه من الألفاظ الدَّالة على الصورة الماثلة وعلى الحركةِ ، فقال : « وَلَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وشَرْىٌ » ، (الأرى : العسل ، والشرى : الحنظل) ، فكل من رام اختباره وذَوقه ، فهو واجدٌ من حلاوته إن ذاقه ملاينا ، وواجد من مرارته إن ذاقه مخاشناً ، جمع النقيضين فى عود واحد ، كما جمعهما القائل :

إِنِّى إذا حَـذَّرْتَـنِـى حَـذُورُ حُلْوٌ ، على حَلَاوَتِى مَرِيرُ
ذُو حِدَّةٍ فى حِدَّتِى وَقُورُ

وكما جمعها الآخر فقال :

وكالسَّيف إِنْ لَا يَنْتَهُ لَانَ مَتْنُهُ وَحَدَّاهُ، إِنْ خَاشَنْتَهُ ، خَشِنانِ

ولكنه فاقهما بهذه الكلمات الموجزة الملقاة على نغم « بحر المديد » ، فيحملها ، ويُراحبُ منها ، ويزيدها بالنعرية والتجريد ، إسباغاً وشمولاً وإحاطةً .

ثم غابت صورة خاله فى غموض الغيب ، متلفعةً بإزاره ، فشيّعها بغناءٍ يتبعها حيث سارتْ ، وحيدةً ، منفردةً ، منقطعةً عن كل حيٍّ ، فى محاهلِ الموتِ وأهوالِ فيافِيه ، فردّه غناء المشيّع المودّع إلى ذكر خاله وهو يقطع مخاوفَ الأرضِ حيّاً وحيداً ، لا تخالط قلبَه رهبةٌ ، فقال : « يَرْكَبُ الهَوْلَ وحيداً » ، (والهولُ : المخافة من الأمر لا يدرى ما يهجم عليه منه ، كهول اللّيل وهولِ البحر) « ولا يصحبه إِلّا اليمانى الأَفَلُّ » ، (اليمانى : السّيف من صنعةِ أهل اليمن ، وهو أجود السيوف وأمضاها . و « الأفلّ » : الذى فى حدِّه فلول ، أى ثَلْم وكُسور من طولِ الضَّرب به) ، فعاد بذلك كلّه إلى الحركةِ مرةً أخرى ، ولكن على غير أسلوبِه الذى ألفناه من قبل ، فشعَّث فى الشِّعر (وقد ذكرت التشعيث آنفا) ، لتبقى الصورةُ حيّةً متحركةً ، وإن غابت ولم يبق من شَبَحها شىءٌ تبقى فى السمع والغناء ، وإن غابت عن رأيِ العين ، فكان هذا التشعيث كزَمْزَمةِ السَّحرةِ التى يُستدعى بها ما لا تراه العين وما لا يحس له أثر من الخافى، (وهم الجن، لخفائهم واستتارهم عن الأبصار)،

فإذا هو ماثل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه ، ويسمعهم ويسمعونه ، فيما يزعمون .

ونستقبل المقالة التالية بالقسم الثالث من القصيدة ، إن شاء الله سبحانه .

* * *

٥

نمطٌ صعبٌ، ونمطٌ مخيفٌ

أنا أعمى، فكيف أهدى إلى المنهج، والناس كلُّهم عُميان؟
والعصا للضرير خيرٌ من القائد فيه الفجور والعصيان!

أبو العلاء المعري

أظنّه صار بيّناً ، أو شبيها بالبيِّن ، لمن تابع سياقَ هذه المقالات ، أَنَّ مُدارَسة قصيدةٍ من القصائد (وقديم الشعر وحديثه فى ذلك سواء) ، تحتاج أول كل شىء ، إلى تمثُّلِ القصيدة جملةً ، وتمثل أجزائها تفصيلاً ، تمثلاً صحيحاً أو مقارباً ، بدلالة جمهور ألفاظها على بنائها ومعناها . ثم تحتاج إلى تحديد معانى الألفاظ فى موقعها من الكلام ، ثم إلى ضبطِ الدِّلالاتِ التى تدلُّ عليها الألفاظُ والتراكيبُ جميعاً ، ثم إلى تخليصِ ألفاظها وتراكيبها من شوائبِ الخطأ الذى يتورَّطُ فيه الشُّراح والنُّقاد ، ثم إلى إزالةِ « الإبهام » الذى مردُّه إلى التهاونِ فى تمييزِ فروقِ المعانى المشتركة بين الشعراء ، وإلى الغفلة عن حِذْق الشعراءِ فى استخدام الإسباغ والتعرية والتشعيث فى الألفاظ والتراكيب ، وأعنى بالإبهام هنا ، ما عسى أن يُحدثه الشارح أو النّاقد بسوء عبارته ، فتكون عبارته مرّةً متشنجة متقلصة ، فلا تتبين معها مَعْنى الشِّعرِ على وجهٍ مرضى ، فنقع فى الحرج والضيق ، وتكون مرة أخرى مسترخية فضفاضة ، فنقع فى الحيرة والضياع .

وبين الحرج والضِّيق ، والحيرة والضياع ، يذهب الشِّعرُ هباءً لا يُمسكه شىء ، ولا يجتنى منه جانيه إلا السَّآمة والضَّجر . فإن أفرط فى حسن الظن بالنّقاد والشّراح ، تعوَّد بالإلف وطولِ الممارسة ، سوءَ البَصَرِ ، واختلاطَ النَّظَرِ ، وسكَنَ على ذلك واستراحَ إليه ، حتى تفضى به ملازمة هذه الآفة ، إلى الرضى بالغموض ، ثم إلى الغلوّ فى الإنكار على من صَحَّ بَصَرُهُ ، واستقامَ نظرُه ، والاستنامةُ إلى مثل هذا المذهب :

من التّسليم ، والإفراط فى حُسْنِ الظن ، قد أَضَرَّ بالشِّعر وبغيرِ الشِّعر . ولو تطلبت شواهدَهُ لوجدتَها فاشية فى كثيرٍ ممَّا تقرأ ، مما كَتَب القُدمَاءُ والمحدَثون ، فى الشعر وفى غير الشعر مما تناوله أقلام الكتاب ، وهذا شىءٌ يطول الحديث فيه ، وليس هذا موضع بيانه والاستدلالِ عليه . وما أشرتُ إليه هنا إلّا لتكون على ذُكْرٍ مما ألمحت إليه فى المقالة الثالثة ، حيث بينت منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وعسى أن أكون قد أحسنت بعض الإحسان فى الإبانة عنه ، حين طبقت المنهج على قصيدتنا هذه .

وإنّما أنا معطٍ وأنت آخذٌ ، فكلٌّ ما أرجوه أن أبلغ بالإعطاء حقَّه غيرَ مقصِّرٍ ، وأن تبلغ أنت بالأخذِ حقّه غيرَ مفرّط . فإذا توافقنا على هذه الغايةِ ، فهى حسبى وحسبك من السَّداد والتوفيق . وإنما رجوتُ ذلك ، لأنّ قارىءَ الشعرِ أو سامعه ، معرَّضٌ لمثل ما تورّط فيه النّقاد والشّراح ، إذا هو أغفل وسها ، وانقاد للتقليد ، فيهجُم به التقليد على الاستنامة إلى الإِلْفِ الذى أَلِف ، ويسوّلُ له الإِلْفُ تركَ الحذرِ ، فيهوِى به تركُ الحذر إلى اطّراح التمحيصِ والتفليةِ ، فيسقط به اطّراحُ التمحيصِ على مثلِ ما بيّنتُ آنفاً من اللغو الذى يفسد الشِّعر فيهدم مَبْناه ، ويهلك معناه ، ويَدعه كالّذى وصف ذو الرمة من أمرِ الجهيض الّذِى وُلد لغَيْرِ تمام ، فهو مطروحٌ على الثَّرى :

حَىّ الشهيقِ ، ميّتِ الأوصالِ

والشّعر لا يبقى على هذا ، ولا العقل أيضاً يبقى عليه .

* * *

فرغنا قبل من القسم الثانى من القصيدة ، وأشرفنا على القسم الثالث منها . وهذا القسم يقع فى آخر فترةٍ من الفترات التى ترنّم فيها

الشّاعر ودَنْدَن بأنغامه ، وهو أيضا مبنى على الإفضاء ، على إفضاء بذكرى شيءٍ كان ثم انقضى ، وتقادم العهدُ عليه ، ثم أقبل الشاعرُ يستعيده وهو ساكنُ النّفس إلّا من دبيب النَّغم الباعث على التغنّى والترنّم . ومن أكبر الدليل على أنّ هذه الأبيات الأربعة التى يتضمنها هذا القسم الثالث مبنيةٌ على الإفضاءِ بذكرى شيءٍ قائم فى نفس الشّاعرِ : أنّه أخلى هذا الغناء من ذكر نفسه ، مع أنّها تتضمن أعظم ما أنشأ له هذا الغناء كلّه ، وهو إدراكُه بثأر خالِه ، بعد إحجام أخوالِه عن طلبه ، ثم إخلاؤه هذا الغناءَ أيضاً من التصريح بذكر « هُذيل » ، وهم ثأره وقَتَلَةُ خالِهِ ، ثم إخلاؤه أيضاً من التمدُّح والفخر بما فعل هو وأصحابه حين أنزلوا بهذيل ما أنزلوا من عقوبة ونكال . فدلّ هذا من سياق شعره على أنّه متغنٍّ مترنّم ، لا محدّث مُخبر ، فلذلك لم يُبال أن يفجأنا بضمير لا يعود إلى مذكورٍ قبله ، وذلك قوله فى البيت السادس عشر : « فادّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهم » . أدرك تأره مِمَّن ؟ لا ندرى ، ولا الشاعر يبالى بنا أن ندرى . وهذه المفاجأة أشبه بالمقصودة المتعمّدة ، وسأبيّن مكانها فيما بعد ، ولمَ استحسن الشاعرُ إنزالَها هذا المنزل ؟ ويبيِّنُ أنّ الضميرَ فى « منهم » يعود إلى معلوم مذكورٍ فى نفس الشّاعر ، وهم قَتَلَةُ خالِه من « هذيل » ولكنّه فى غنائه هذا مصروفٌ عن التصريح باسمهم ، لأنّه لا يريد أن يخبر سامعه بقصّته ، بل يريد أن يغنّى غناءه على سجيّته .

هذا إلى أنّ القسمَ الثالثَ من هذه القصيدة ، هو كما قلت آنفاً ، غناءُ ترنَّمَ به فى آخر فترات ترنّمه . ولما كان ذكر « هذيل » تصريحاً ، قد مضى فى ترنّمه بالقسم الرابع والخامس والسابع ، وهى جميعاً سابقة للترنّم بالقسم الثالث بزمان ، لم تكن بالشاعر حاجة عندئذ إلى التصريح بذكرِهم فى غنائِه هذا ، لكى يجعل الضمير فى « منهم » عائداً إلى

مذكور قبله . ولما أعاد بناء القصيدة على هذا الترتيب ، لم يبال أيضاً أن يكون الضمير في « منهم » عائداً إلى مذكور قبله ، ولم يحمله هذا على أن يؤخّر القسم الثالث عن موضعه ، لكي تظفرَ « منهم » بمذكور قبلها تعود إليه ، فإنّ إحكامَ بناءِ القصيدة أهمُّ من مطابقة الضمائرِ لما يقتضيه ما نألفه من علم النحو . ثم حسَّنَ هذا أنَّ الغناءَ نفسه مفتتحٌ بقوله : « وفُتُوٍّ هَجَّرُوا » ، والواو التى فى أول الكلام ، والتى يسمونها واو « رُبَّ » ، لا تعطف شيئاً آتياً على شيءٍ ماضٍ ، بل تعطف ما بعدها على شيءٍ قائم فى نفس المتكلم ، ولذلك يُفتتح بها الشعر بلا تقدم شيءٍ قبله ، والمثالُ عند أهل النحوِ هو قول رؤبة فى مطلع قافيته المقيدة .

وَقَاتِمِ الأعماقِ خاوِى المُخْتَرَقْ

فافتتاح هذا القسم بعطفٍ على شيءٍ قائم فى نفس الشاعر ، لاءَمَهُ عودُ الضميرِ فى «منهم » إلى مذكور معلوم فى نفس الشاعر ، وهذا كلّه مطابق لما بنى عليه هذا الغناء من تذكّر شيء مضى ، هو جزءٌ من قصّةٍ طويلةٍ لم يجرد الشاعرُ كلامَه للإخبار بها ، بل جرّده للتغنّى وحده ، والّذِى بينتُ من ذلك ، هو ضربٌ من « التشعيث » فى بناءِ الشعر ، لأنّه معتمدٌ على المفاجأةِ بما لا يُتوقع ، وسيظهر ذلك بعد قليل .

* * *

تصرّمت أيّامٌ طِوال ، وتصرّفتْ بشاعرنا صُروفٌ : منذ قتلتْ هذيلٌ خاله وألقت به فى شِعْب من شِعاب سَلْع ، ومنذ جاء نَعيُه فطاش جنانه وولّهته الفجيعة ، ومنذ هاب أخوالُه أن يطلبوا بدم أخيهم تأبّطَ شرّاً فقعدوا عن وترهم ، ومنذ اعتزل هو أخوالَه حَنَقاً ، مطوىَّ الضُّلوعِ على غَيظٍ وكَمَد ، ومنذ عَقَدَ العَزْمَ على الوفاء بحق الرَّحم التى يأثم قاطعها ،

ومنذ وجد أن لا مناصّ له من أن يستقلّ وحده بحَمْلِ العبء الذى ألقاه عليه حاله ، ومنذ ذهب على وجهه فى الأرض حيران ضيّقاً صدره بما يكابد ، ومنذ احتمع إليه هؤلاء الفتية الأحرار الذين عاهدوه على النُّصرة والمؤازرة حتى تنكشف غُمّته بإدراك ثأره ، ومنذ أعدوا عُدّتهم وتأهبوا للغارة على هذيل حتى يُبيتوها فى جبالها ومعاقلها ، ومنذ خرجوا يسيرون الليلَ والنهارَ حتى أوقعوا بهذيل ثم عادوا إلى ديارهم سالمين . كلّ ذلك قد تقضَّى ومضى ، وركد ما كان يجيش فى نفسه ويلتطم ، وعفَّى مرُّ الليالى والأيام على الكُلُوم ، وعلى اهتمامه بتفاصيل ما كان كيف كان . ولم يبق فى نفسه إلّا طائف الذكرى ، ذكرى هؤلاء الفتية الأحرار الذين أخطروا أنفسهم معه ، على قلة عددِهم ، وما خبر يومئذ من نجدتهم ومروءتهم وجرأتهم وفتوتهم ، وما بذلوا من أنفسهم فى إدراك ثأرٍ ليس لهم فى إدراكه نصيب ، وإنما هى نجدة أحرارٍ تطيب نفوسُهم بالموتِ كرماً وبسالة . فلما ابتدأ يترنم فى ضميره بذكراهم ، أحبّ أن يخلّدها بغناء موجزٍ مُحكم . لم يُرد أن يقصّ قصته وقصتهم فى غناء منذ خرجوا للغارة إلى أن عادوا ، بل أراد أن يثبت هذه الصورة المتتابعة التى تلوح لعينيه ، وهو مستسلمٌ لطائف الذِّكرى . ومع ذلك فقد استطاع هذا الشاعر بمهارة وحذق أن يجمع بين الأمرين ، بين القصة والتصوير . ففى هذه الأبيات الأربعة ، رفع لهؤلاء الفتية صورةً مُمَثّلةً متحركةً بأشخاصها ، فى سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت . صورة متحركة سريعة نابضة حافلة بالحركة وبالألوان ، لا تعيبها ، زيادة ، ولا يخلّ بها نقص . ولو أراد شاعرٌ آخر أن يقصّ ويصور ، فجاء بها فى عشرين بيتاً من الغناء لكان محسناً لا يُعاب . والذى أعان شاعرَنا على هذا الإيجاز المبدع المحكم ، هو ما تميّز به من القدرةِ الفائقةِ على ضبط أداته ، وهى

اللغة ، ومن السُّلطانِ الخارق الذى تمكّن به أن يسيطر على « بحر المديد » من خلال سيطرة « بحر المديد» على غنائه . بل لعل هذا البحر ، بنَغَمِه الجامع بين البَسْط والقبض بلا فترةٍ بينهما ، وبلا تمادٍ فى الأناةِ والبُطء ، ولا فى السعى والعجلة هو الذى أمدَّ هذا الشاعرَ الرّكينَ المتمكن بهذه القدرة الفائقة على الموازنةِ بين ما يتطلبه البحر من أداة الشاعر (وهى اللغة) ، وما تَطَلَّبُه معانى غنائه من هذه الأداة ، ولعلّه أيضاً هو الذى حثه بطغيانه وسطوته ، على أن يتحدّاه بهذا السلطان الخارق الذى سيطربه على نغَم البحر وعلى الأداةِ جميعاً . وأنا أُحِبُّ لك ، قبل أن نمضى فى الحديث عن هذه الأبيات الأربعة ، أن تعيد التغنّى بقراءتها ، معطياً للغناء حقه من الاسترسال والتحدّر ، ومن السَّكت عند مواقع الفواصل التى أثبتُّها ، لتذوق لذّة انسياب اللغة وتذبذبها على نغم هذا البحر العَتِىّ ، حتى كأنّ الحروفَ أناملُ ضاربٍ ماهر على أوتار عُودٍ مُحْكَمِ الصَّنْعةِ والتّجويف . فهو يرجِّعُ صدى الضرباتِ كأبلغ ما يكون الترجيع وأشجاه ، ولا تنكرما أطالبك به ، ولا تتوهّم أنّي أريد أن أتزيّد عليك حين أطالبك بهذا التغّنّى . كلّا ، فالنّغم والغِناء أصلٌ فى الشِّعر لا ينفكُّ منه ، وله معانٍ رافدة لمعانى الشِّعر ومبانيه ، ومَن ظنَّ أنّ قراءةَ الشِّعرِ سَرْداً كقراءة النّثر ، مغنيةٌ وكافيةٌ فقد خلع الشِّعر من أصْلِه ، ودمّر مقاطعه التى أحكمها الشاعرُ فى تغنّيه وترنُّمه . وليس ما أقوله لك شيئاً جديداً ، فإنّ أهلَ الجاهليةِ كانوا على علمٍ به ، وعليه بنى كلَّ عَرُوضهم الذى تسمع . وقد بيّن ذلك شاعرٌ جاهلىّ ، وذكر « المقاطع » فقال :

فإنْ أَهْلِكْ ، فقد أبقيتُ بَعْدِى   قـوافىَ تُـعْـجِـبُ المُتَـمَـثِّـلينَا
لذيذاتِ المَقَاطِع، مُحكَمَاتٍ ،   لَوَ آنَّ الشعرَ يُلبَسُ لارتُدِينا

و « المتمثِّلون » ، المنشدون ، وليس يخفى ما قال حسان بن ثابت رضى الله عنه :

تَغَنَّ بالشعرِ إمَّا كنتَ قائِلَهُ ؛ إن الغناء لهذا الشعر مِضْمارُ

و « المضمارُ » أصله إعدادُ الخيل للسباق ، حتى يذهب رَهَلُها ويشتدَّ لحمها ، وإجراؤها بلا عنف فترة حتى يؤمن عليها البُهْر عند السباق ، (والبُهْر ، بضم الباء وسكون الهاء ، تتابع النَّفَس ثم انقطاعُه من الإعياء) . فليس يحسن أن يبنى الشِّعر على الغناء ، وعلى إحكام المقاطع فننقضه نحن بالخلاف والترك . وهذا حسبنا الآن .

* * *

بالانسياب والتحدّرِ ، وبذبذبةِ الحروفِ على النَّغم ، وبتدارك البَسْط والقَبْضِ بلا فترةٍ بينهما ، وبترادفِ الأناةِ والبُطْء ، والشعى والعجلة ، بلا تمادٍ فيها ولا استطالة ، استطاع هذا الشاعر أن يعرض لأعيننا صوراً متتابعة لِفِتْيةٍ أحرارٍ ، انبعثوا معه فى الطلب لثأر خاله . صور متتابعة منذ خرجوا من ديارهم ، إلى أن انقلبوا راجعين وما كادوا . وقبل كلِّ شىء ، فأنا أذكِّرك بالذى وصفت لك ، فى المقالة الثانية ، من طبائع « بحر المديد » . بحرٌ يطالب المترنِّمَ به أن ينبذ إليه الكلماتِ حيةً موجزةً مقتصدةً خاطفةَ الدلالة ، ويطالبه أن تكون أنفسُ الكلماتِ دالّةً ببنائها ووَزْنها وحركاتِها وجَرْس حروفها على المعنى المستكن فيها = ويطالبه أن لا يسترسل فى تشبيهٍ ، وأن لا يأتى بصور متعانقة متشاجرة = ثم أوفق حالاتِ المترنِّم به وبأنغامه : أن يكون على حال « تذكُّرٍ » لشىءٍ كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيدٍ وهى تتابع متراحبةً تزدحم فيها التفاصيلُ ، فيختار منها نُبَذاً وأطرافاً تبين عن جميعها ،

[illegible] بدون التصريح والإبانة، وبالاقتصاد دون التبذير، وبلا [illegible] تضرّم تقسٍ، وبلا غلوٍّ فى كتمانٍ، وبلا طغيانٍ فى بوحٍ [illegible] ذكر من هذا كلّه، فإنّ البيان عن معنى هذه الأبيات [illegible] إلى استحضاره فى النفس.

[illegible] : « وفتوٍ هجّروا »، وسكت سكتةً لطيفةً، [illegible] يتحدران بصورة هؤلاء الفتية. و« الفُتُوّ » جميع [illegible]، واحده « فتى »، والمشهور « فِتية، وفِتيان »، ولكنّه [illegible] . و« الفتى » الشّاب، ولكن يراد به فى مثل هذا [illegible] : [illegible] من الرّجال فى بأسهِ ومروءته، وإقدامه ونجدته، ورأيه [illegible] لا [illegible] به حداثةُ السن، بل تمام الأخلاق واستواؤها، وبقاؤها [illegible] لا تفتر. و« هجّروا » أى ساروا فى الهاجرة. [illegible] « الهجير »، إنّما تكون فى زمانِ القَيظ وشدّة الحرّ [illegible] الشمس، ووقتها فى نصف النهار، قبيل الزوال، حين تكون [illegible] الرأسِ فى كبِدِ السّماءِ، راكدةً كأنها لا تريد أن تبرح [illegible] « الهاجرة » إلى أن تميل الشمس ويكون العصر، وتحدُث [illegible] بأن تهدأ. وهذا اللفظ « هجّروا » هو كما ترى، [illegible] متطاول، ولكنه لا يقتضى استغراق هذا الزمان المتطاول [illegible]، فأى جزء من أجزائه سِرتَ فيه، فقد « هجّرت ». [illegible] حين ألقى هذا اللفظ وقطعه بلا تمييز زمان قصيرٍ أو [illegible] سكت بعده سكتةً لطيفة، أعقبها بقوله : « ثم أسْرَوا [illegible] » . [illegible] هذا الحرف المنبوذ على النغم، على الاستغراق التام لزمانِ [illegible] يأتى بعده من الزمان حتى يطبق الليل، بلا توقّفٍ أو [illegible] . [illegible] « التهجير » هو السّير فى الهاجرة، ويدل إطلاقه على

تطاول الزمن ، اقترن بلفظ « التهجير » معانٍ أخر : أن يكون السير فى وقت الهاجرة سريعاً حثيثاً ، على ما يقترن بذلك من الجَهْد والعَنَاءِ ، وأن يكون هذا السّير فى باديةٍ متواصلةٍ ممتدة لاكِنَّ فيها ولا ظل ، تحت هذه الشمس البيضاء من شدّة التوقد . ولكى نتمثل معنى « الهاجرة » ، كما يعانيها من يقطع البوادي فى زمان القَيْظِ ، فانظر إلى ما وصف ذو الرمة إذ قال :

وهَاجِرَةٍ شَهْباءَ ذاتِ وَدِيقَةٍ ، يَكَادُ الحَصى مِنْ حَمْيِها يَتَصَدَّعُ
نَصبتُ لها وَجْهِى وأَطْلالَ، بَعْدَما أَزَى الظِّلُّ، واكتَنَّ الَّلياحُ المُوَلَّعُ

و « الشهباء » ، البيضاءُ من شدّة التهابِ الشمس ، و « ذات وديقة » ، الودِيقَة : شدةٌ ودنوّ حَمْيِ الشمس ، كأنَّ حرّها يندلق على الأرضِ وينصبّ من قريب . و « أطلال » ، ناقة ذى الرمة . و « أزى الظِّلُّ » ، تقبّضَ وقلص ، فلا يكاد يوجد لشيءٍ ظلٌّ ، وذلك فى وقت الزوال . و « الّلياحُ المولع » ، الثورُ الوحشى الأبيض الذى فى قوائمه سواد (وهو التوليع) ، يلوذ بالكِن من شدة الحر . وانظر ما يقول أيضاً « مسكين الدّارمى » فى وصفها ، وكلّ حىٍّ يسرع من وقْدَتِها كأنَّه مطاردٌ بأسِنّة الرِّماحِ ، وذلك حيث يقول :

وَهاجِرَةٍ ظَلَّتْ كَأَنَّ ظِباءَها إِذَا مَا اتَّقَتْها بالقُرونِ ، سُجودُ
تَلُوذُ بشُؤْبُوبٍ مِن الشَّمْسِ فَوْقَها، كما لَاذَ مِن حرِّ السِّنَانِ طَرِيدُ

فالظباء تتقى نارَه المرسلة بما لا يكاد يقى ، بالقرون ، تطأطىء ليُصيب أبدانها بعض الظِّلِّ الذى لا يغنى . فإطلاقُ هذا اللفظ المفرد « هَجِّرُوا » ، أوحى بصورةٍ تامّة للحالة التى كان عليها هؤلاء الفتية ، وهم يُغِذُّونَ السَّيرَ فى هذه الباديةِ المتواصلةِ البعيدةِ ، والشمس متّقدة ،

والحصى ملتهب ، والحرور لافِح ، وهم يتّقون لهيبَ الشمسِ المندلق عليهم بأطرافِ الأسنّة والرِّماحِ . ويدلُّ ذلك من فعلهم على التصميم ، وطرْح التردّدِ ، والمضيّ بلا توقفٍ .

وبعد هذه السكتة اللطيفة في غنائه ، انبعث يرجّع : « ثم أَسْرَوْا لَيلَهم » ، و « الإِسراءُ » : سير الليل كُلّه ، ولكنه ذكر « الليل » وأضافه إلى « الفتية » ، ليدل بذلك على استغراق الإِسراء لليل كله بلا انقطاعٍ ولا توقف ، وليطرح على « هجّروا » التي تقدمت ، معنى استغراق الهجير كله سيراً . ولم يعطف بالواو فيقول : « هجّروا وأسروا ليلهم » ، بل قال : « ثم أسروا » ، لأنّ العطف بالواو يجعل الكلام كأنه إخبارٌ عن أفعالٍ كانت في زمنٍ وانقضت ، ولا يُراد بها غير الخبر ، أمّا « ثُمّ » ، فهي بطبيعتها تحمل معنى الحركةِ والتتابعِ ، بلا نَظَرٍ إلى الزمنِ المقيّد ، كما تقول : « صَعَد في الجبل ، ثم وقف على قمّته ، ثم نظر ، ثم رمي بنفسه فهوَى » . ومعنى الحركة والتتابع ظاهرٌ كلَّ الظهور فيما ذكر الله سبحانه وتعالى من أمْرِ الوليدِ بنِ المغيرة المخزوميّ ، لمّا تعرض لرسول الله ، ﷺ ، ثم سمع القرآن : « إنَّه فَكَّر وقَدَّرَ ، فقُتِل كيْف قدَّر ، ثم قُتل كَيفَ قَدَّر ، ثُمَّ نَظَر ، ثُمَّ عَبَسَ وبَسَر ، ثم أَدْبَرَ واسْتَكْبَر ، فقال إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ ، إِنْ هذَا إِلَّا قولُ البَشَر » [المدثر ، الآيات ١٨- ٢٥] . وهذا موضع يحتاج إلى فضلِ تأملٍ منك وترداد ، وهذا من روائع هذه اللّغة الشريفةِ الشاعرة ، كما سمّاها أستاذُنا العقّاد رحمه الله وغفر له .

أما ما يقوله النحاة في « ثم » ، من أنّها حرف عاطف يقتضي الترتيب والتّراخي والمهلة ، فهو نظر نحاة ، يحتاج إلى بيانٍ ليس من عملنا هنا أن نخوض فيه .

ومضى الشاعر فى غنائه : « ثُمَّ أَسْرَوا لَيْلَهُم حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا » . و « انجابَ » و « حَلَّ » لفظان من الألفاظ الدّائرة الشّائعة ، وقَلَّ من يحتفل بالنظرِ فى دلالتهما . وبالتفتيش عن حقِّ موقعهما من الكلام ، فإذا أراد البيانَ عن معناهما التقط لهما ما دنا تناوله من الألفاظ ، كقول المرزوقي مثلاً فى شرح هذا البيت : « فَلمّا انكشف الظّلامُ نزلوا » ، وهذا فسادٌ كبيرٌ في تناول معانى الشّعر ، ولا يعدّ بياناً عنه ، بل هو طَرْحُ غشاوةٍ صفيقةٍ من « الإبهام » ينبغي أن تزال ، وإلا فقد الشّعرُ بهاءَه بانتقاصِ دلالات ألفاظه وإهمالها .

فهذا اللفظ « انجاب » مشتقٌّ من « الجَوْبة » (بفتح الجيم وسكون الواو) ، وهى كلُّ فرجةٍ مستديرةٍ ، أو شبه مستديرة ، يحيط بها شجر أو بناء أو جبال أو صخور . فإذا قيل : « انجاب السّحابُ » ، فليس معناه أن تنكشف السّماءُ ويذهب السحابُ حتى لا يُرى منه شىءٌ ، بل معناه : أن يتصدَّعَ السحابُ ، وتنفتق فى ركامه « جوبةٌ » مستديرةٌ ، تكشف عن جزءٍ من سماءٍ صافيةٍ ملساء ، والسحابُ محيطٌ بها من آفاقها ونواحيها . وقد روى حديث أنس بن مالك ، رضى الله عنه ، فى كتاب الاستسقاء من صحيح البخارى ، بألفاظ مختلفة ، كلها تحدّد معنى « انجاب السّحابُ » أحسنَ تحديدٍ . وذلك أنَّ المطَر تتابع من الجمعةِ إلى الجمعةِ بالمدينة ، فتهدّمت البيوت ، وهلكت المواشي ، فسأل الناسُ رسولَ الله أن يدعو ربَّه ، فدعاه ، قال أنس : « فما يشير بيده ، ﷺ ، إلى ناحيةٍ من السحاب إلّا انفرجتْ ، وصارَت المدينةُ مثلَ الجَوْبة » ، وقد مضى تفسير « الجَوْبة » ، وجاء فى لفظٍ آخر : « فنظرتُ إلى المدينة وإنها لفى مِثل الإِكْليل » ، و « الإِكليلُ » ، حَلْقةٌ مستديرةٌ تزيّن بالجواهر ، توضع على الرأسِ محيطة به ، يريد أنَّ الغيمَ تصدَّع وانقشع

واستدار بآفاقِ المدينة ، وأحاط بها كهيئة الإكليل . ثم جاء الحديث نفسه بلفظ آخر : « فانجابت عن المدينة انجيابَ الثوبِ » (يعنى : انجابت السحابة) . و « انجياب الثوب » تصدّعه وتشقّقه حتى تستدير فيه فرجةٌ ترى منها ما وراءها . فصفة « انجيابِ السّحابِ » فى هذا الحديث بجميع ألفاظِهِ ظاهرة كلَّ الظهورِ . وحيث ورد لفظ « انجاب » فى كلام العرب ، فهو حاملٌ جمهورَ هذا المعنى ، ولا تكاد تجده بمعنى مطلق التكشف والانقشاع . والشواهدُ على ذلك كثيرة ، فمن أحسنها ما قال طَهْمانُ بنُ عمرو الدّارمىّ الّلصّ ، وهو يمد عنقه ليطل فيرى من بعيد جبل دمخ وقمتيه ، والسراب يغرقهما ، ثم ينجاب عنهما محيطاً بهما :

كَفَى حَزَناً أنى تطالَلْتُ كى أَرَى ذُرَى قُلَّتَىْ دَمْخٍ ، فَما تُرَيانِ

كأَنَّهما، والآلُ ينجابُ عَنْهُما من البُعْدِ ، عَيْنا بُرْقُعٍ خَلَقَانِ

وهذا مثل فى غايةِ الوضوحِ . فإذا علمت هذا ، كان معنى « انجيابِ الظلام » ، هو ظهورُ صدعٍ مفتوق فى رُكام الظلام قبل المشرقِ ، وهو الضوء الخابى المكفوف من وراء الليل ، والظلام محيطٌ به من نواحيه ، وذلك عند أول مطلع الفجر ، حيث لا تستبين شيئاً ولا تراه إلّا تلمُّسا . وقد وصف ذو الرمة هذا الوقت فى مواضع من شعره . فقال :

إِلَى أَن يَشُقَّ الليلَ وَرْدٌ ، كأنَّه وراءَ الدُّجى ، هادِى أغرَّ جَوادِ

و « الورد » الأحمر ، شبه أوّلَ مطلع الفجر بعنق جواد أبيض مكفوف « وراء الدجى » ، بستر من ظلام ، وقال أيضاً :

كأنَّ عَمُودَ الصُّبْحِ جِيدٌ وَلَبَّةٌ وَرَاءَ الدُّجى، مِنْ حُرَّةِ اللَّوْنِ حَاسِرِ

شبه عمود الصبح ، وهو مكفوف « وراء الدجى » بامرأة بيضاء متلفعة فى ثيابها قد حسرت عن جيدها ونحرها . فشاعرنا هذا حين قال : « انجاب » لم يقلها عبثاً ، للدِّلالة على مجرد انقشاع الظلام وانكشافه ، بل أراد هذا الوقت ، حيث ينفتق ظلامُ الأفق الشرقى عن ضوءٍ مكفوف وراء الدجى ، والأرض فى طيلسان من الغبش مطبق على آفاقها ، فلا يستبين معه شىء ، والناسُ نيام بعد لم يفيقوا من الكرى . وهذا أوفق وقت للتبيات ، و « البيات » هو أن يقصدوا عدوَّهم ليلا ، وهم بعد غارُّون نائمون لم يستفيقوا على الصُّبح ، فيكبسوهم ويأخذوهم بغتةً ، فيكون ذلك أنكى فيهم وأوقع . والبيات هو أحْكَمُ خُطَّةٍ ، فهم فتيةٌ قليل عددهم ، يباغتون حيّاً من أحياء هذيل أكثر منهم عددا ، فإذا بيّتوهم شَدَهُوهُم نياماً ، يذهلهم الرُّقاد عن أن يَسْتمكنوا من أسلحتهم ، فيضعون السَّيف فى طوائفهم حيث شاءوا . وبهذا صار بيِّناً أنّ الشاعر لم يقل « انجاب » إلّا للدّلالة على هذا الذى وصفتُ من وقتِ غارتهم على هذيل ، وهم نيامٌ غارُّون .

وأمّا قوله : « حلّوا » ، فمن الألفاظِ القريبة المتداولة ، وإلْفُها يسرع بنا إلى أظهر معانيها وأقربها ، كالذى فعل المرزوقى فيما نقلتُ من شرحه قبل ، إذ قال : « فلمّا انكشف الظَّلامُ نزلوا » والاطمئنان إلى هذا المعنى القريب هو الذى صرف الأبياتَ الأربعة عن معناها ، وأوقع فى الخطأ ، وقاد إلى العبثِ بها وبترتيبها ، كما سيأتى . وأصل مادة اللغة « حَلَّ بالمكانِ يحُلُّ ، بضم الحاء ، حُلُولاً » ، نزل به ، وكذلك : « حَلَّ المكانَ » ، متعدِّياً بغير باء ، ثم يقال فيهما جميعاً : « حَلَّ بالرجل » و « حلَّ الرجلَ » ، نزل به ، أىّ نزولٍ كان . وهو معنى مطلق . ثم قيل فى مجازه : « حل به العذابُ والعقابُ » ، كما يقال :

« نزل به العذاب والعقاب » وهو مشهور أيضا . وقد جاء في كتاب الله سبحانه ، في سورة الرعد : [آية : ٣١] «ولا يَزَالُ الَّذِينَ كَفَرُوا تُصِيبُهُمْ بِما صَنَعُوا قارِعَةٌ أَوْ تَحُلُّ قَرِيباً مِن دَارِهِمْ » ، وجاء مثله في « النزول » ، في قوله تعالى في سورة الصافات [آية : ١٧٦– ١٧٧] : « أَفَبِعَذَابِنا يَسْتَعْجِلُونَ . فإِذَا نَزَلَ بِساحَتِهِم فساءَ صَبَاحُ الْمُنْذَرِينَ » وصار استعمال «الحلول» و «النزول»، مقرونا بإنزالِ العذاب والعقاب والنّكال في العدو ، وهو من مشهورِ الكلام . فمن ذلك قول بشر بن أبي خازم :

وما حَيٌّ نَحُلُّ بِعَقْوَتِهِم مِنَ الْحَرْبِ الْعَوَانِ بِمُسْتَرَاحِ

أي لا نجاة لهم من نكالنا بهم ، إذا حلَلْنا بديارهم ، ومثله قول النابغة في عمرو بن الحارث الأصغر الغسّاني :

تَحِينُ بِكَفَّيْه المَنَايا ، وتارةً تَسُحَّانِ سَحّاً مِنْ عطاءٍ وَنَائِلِ
إِذَا حَلَّ بِالأَرْضِ البَرِيَّةِ أصبحت كئيبةَ وَجْهٍ ، غِبُّها غَيْرُ طَائِلِ

أي إذا قصد أرضاً آمنة بريئة من القتل والدماء يريد عقاب أهلها ، حلّ بها فإذا هي كئيبة مما ينزل بها من الخوف والقتل والدماء . فأنت ترى أنّ « الحلولَ » مقرونٌ بإنزال المكروهِ والأذى والبلاء ، وبالحرب والقتل والدماء : فإذا كان السياق يقتضي هذه المعاني ، لحق بلفظ « حلّ » من الإسباغ ما يجعل معناه شبيهاً بمعنى الانقضاض على العدو والنكاية فيه . وبهذا المعنى استعملها بشر والنابغة ، واستعملها أيضاً شاعرنا ، لأنّ المقام مقام طلب ثأر من قوم يكبسهم بياتاً ، حتى يدرك منهم ثأره ، فمعنى : « حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا » ، حتى إذا انجاب الليل ، حلّوا بهذيل فأطبقوا عليهم ، فأثخنوا القتل فيهم . فاختصر القول اختصاراً لدلالة قوله فيما بعد : « فادَّرَكْنا الثَّأْرَ مِنْهم » ، على هذا المحذوف .

وهذا الحذف والاختصار والتجريد فى « حَلُّوا » هو الذى أتاح له أن يستأنف ما يشبه أن يكون كلاماً جديداً فى البيت التالى بقوله : « كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بماضٍ » ، وهو بمنزلة الفاعل للفعل « حَلّ » وكأنّ السياق كان : « حتى إذَا انْجابَ حَلُّوا ، فحلّ بهذيل كلُّ ماضٍ قد تردَّى بماض ، فادّركنا الثّأرَ منهم » . وهذا الحذف والتجريد قد منح الكلام انسياباً وتدفُّقاً ، وجعل الحركةَ فيه سريعةً حثيثةً متحدرةً ، محذوفةَ التفاصيل ، فرسم بذلك صورةً لغارةٍ مفاجئة فى غبش الظلام ، إذ انقضُّوا على هذيل وهم صرعى رُقاد ، فأعجلوهم ، فأثخنوا فيهم واستباحوهم قبل أن يفيقوا ، فأدركوا من الثأر ما شاءوا . والذى زاد الحركةَ والمفاجأةَ والبغتةَ روعةً ، قوله : « كلُّ ماضٍ قد تردَّى بماضٍ » ، بلفظٍ واحد فى معنيين ، فالماضى من الرجال ، هو النافذُ الذى لا يرتدع ولا يحجم ، كأنّه حسام قاطع ، و « الماضى » أيضاً هو السيف القاطع ، ومنه قيل للرجل « ماضٍ » ، وتردَّى الرجل بالسيف ، هو تقلُّدهُ إياه كهيئةِ الرِّداء على المنكِب والكتف ، ليكون أسرعَ لسَلِّتِه إذا سلّه . ثم لما قال فى صفة السيف : « كسَنَا البَرْقِ إذا ما يُسَلُّ » ، ازدادت الحركةُ سرعةً وخطفا وبريقاً وانصباباً . ولم يكن بعد ذلك فى حاجة إلى ذكر شىء فى صفة هذه « الغارة » ، فقد استوعبت هذه الألفاظ بهذا السياق المتدفق ، صفةَ الغارةِ الخاطفةِ الشديدة النكاية ، فلم يزد على أن تلقى هذا التدفق بقوله : « فادّركْنا الثَّأْرَ مِنْهم » ، وسكت ، وكأنّ الكلام قد انقضى ، فلا حاجة به إلى وصف ما أنزله هؤلاء الفتية الأحرار من النَّكال بهذا الحى من هذيل ، ولا إلى ذكرِ انقلابهم ظافرين فى الطريق إلى ديارهم .

* * *

وتتابع الغناء : « فادّركنا الثَّأْرَ منهم » ، ثم سكتةٌ لازمة يوجبها الغناءُ وتركيبُ الكلام . فنحن على حدّ موقف من مواقف التأمل والنظر فى البيتين السالفين ، ثم فى البيتين التاليين لهما . وقد دخل على هذا القسم الثالث من القصيدة عبثٌ غثٌ سوف أذكره ، ولكن لن تتبين قدرَ غثاثتِه وخبثِهِ ، حتى تنعم النظرَ فى أمور لابدَّ من البيان عنها :

أولها : أنّ البيتين الرابع عشر والخامس عشر ، الضمائر فيهما ضمائر الغائبين : « وفتوٌ هجّروا ، ثم أَسروا ...» ، ثم استقبلهما البيت السادس عشر بالالتفات من ضمائر الغائبين إلى ضمير جمع المتكلم : « فادَّركنا الثأر ..» ، ثم تلقاه البيت السابع عشر بالعودة إلى ضمائر الغائبين : « فاحْتَسوْا .. فلما هَوَّمُوا رُعْتُهُم ، فاشْمَعلُّوا » ، وتخلل ضمائر الغائبين ضميرُ المتكلمِ المفرد فى قوله : « رعتهم » ، وهو التاء المضمومة .

الثاني : ضمير غائب لا يعود إلى مذكور قبله ، فى « منهم » من قوله : « فادَّركْنَا الثأرَ منهم » وقد مضى الحديث عنه ، فلا تغفله هنا ولا تنسه .

الثالث : تتابع فاءات العطف منذ قوله : « فادَّركنا .. فاحتسوا .. فلما هوَّموا .. فاشمعلُّوا » ، وإقحام « واو » بين هذه الفاءات المتتابعة فى قوله : « فادركنا .. ولما ينج .. فاحتسوا ..» .

الرابع : زمانُ الأفعال كلّها هو الزمن الماضى منذ قال : « هجّروا .. أسروا ، حلوا ، فادَّركنا .. فاحتسوا » إلى آخر مقطع الغناء . فكل ذلك زمن ماضٍ بعيد تقضَّى وانقطع قبل التغنى بالشعر ، فاقتحم عليه زمان مخالف فى قوله : « ولما ينج » ، فهو يدل على نفى

الحدوث إلى زمن التكلم والغناء ، وهو الزمن الحاضر أو الحال ، ومعناه : لم ينج بعدُ ، إلى هذا الوقت الذى تمَّ فيه النّطق والغناء . وكل هذا مشكل جدّاً ، ولا يتأتى تفسيرُه بالفرار إلى الإجمال دون التفصيل ، فذلك إيغال فى الإبهام الذى فسرتُه لك فى أوّل كلامى ، وفيه هلاكُ الشعرِ وضَيْعةُ فنِّ الشعراء ، ثم فيه عزلُ العقلِ عن سلطانه ، وإخلاؤُه مِمّا أودعه الله فيه من القُدرة على التبيّن والتَّمييز .

وأُحِبُّ قبلَ الدخول فى بيان هذه الأبيات ، أن أحدِّث القارئ بشىءٍ ، لا استكثاراً ، ولا تشبُّعاً بعملٍ أَدَّعِيه ، فإن لا يكن ترك ذلك من خلقى ، فإنه دينى الذى أخاف الله أن أهلِكَهُ بسوءِ عملى ، فإنّ رسولَ الله ، ﷺ ، حذَّرنا فقال : « المُتَشبِّعُ بما لم يُعْطَ كلابِس ثَوْبَىْ زُوْرٍ » ، (أى المتكثِّر بأكثر مما عنده يتجمّل به ، يُرى الناسَ أنّه شبعانُ وليس بشبعان ، فهو كمن لبِس ثوبين ملفَّقين من الزور والكذب والباطل وغش الناس) . فقد صرفتُ أيّاماً طِوالاً فى الكتابة عن هذه الأبيات ، فإذا بى قد اقْتَحَمْتُ بنفسى وبالقارئ فى لُجَّةِ « علم النحو » ، وإذا بى عارقٌ فى تفسير أزْمِنة الأفعالِ ، وفى الحديث عن معنى « لم » و « لما » ، وما يفعلان بالأفعالِ المضارعة وبأزمنتها ، وفى الفروق بين معانى « الواو » و « الفاء » وفى العطف بهما ، ثم فى تتابُع هذا العطف ، وفى معانى الالتفات بالضمائر ، وفى تحيّر النحاة فى أكثر ذلك ، وكلّ هذا تفصيل مضنٍ ، أوغلتُ فيه حتى رأيتُه كلاماً قائماً برأسه ، يغمر القارىءَ حتى يبلغ منه الجهد . فأضربتُ عن كلِّ ذلك إضراباً ، وعدتُ إلى هذا الطريق الذى آثرت أن أسلكه ، وأنا مشفقٌ على نفسى من التورُّط فى الإبهام ، وعلى القارئ من التقلقل فى الحيرة ، ومع ذلك فأنا باذلٌ له من الحرص على تحرِّى الوضوح والإيجازِ ما استطعتُ ، فإن بلغت رضاه فبحمد الله

وتوفيقه ، وإلّا فقد أبليتُ عُذْراً بالاعتراف بالعجز ، وأحتسِبُ عند اللهِ ما ضاع من عمرٍ وجهدٍ فى هذين الطريقين .

ونحن الآن فى حديث الشعر ، لا فى لَغَط النحو ، فالشاعرُ ، كما قلتُ ، لم يرد أن يقصّ فى غنائه قصةً يجرى فى سياقها على تتابع الأخبار المعبّرة عن الأحداث ، بل إن هو إلّا مغنٍّ قد تأهّب للغناء ، وهو مستسلم « لطائف الذكرى » ، فإذا صورٌ قديمةٌ تستجدّ ماضيها ، تلوحُ له وهى تمرّ مع الذكرى مراً حثيثاً ، عجِل إليها يلتقط خاطف ملامحها ، ليودعها فى غناءٍ ؛ ألفاظهُ موجزةٌ متراحبةُ الدلالة ، وتراكيبُه تُومىء لمحاً إلى سرعة الحركة النابضة التى تومض إيماضاً ، ثم تخفى فى حركةٍ تليها ، متحدرةً بصورِ هؤلاء الفتية من أصحابه ، وهم يلوحون لعينيه فى سياق ذكرى قديمة ، انبعثت حيّة تتدفّق أحداثُها منذ بدأت إلى أن انتهت .

وقد بيّنتُ قبل ، كيف كان تدّفق الصور بالألفاظ والتراكيب ، منذ قال : « وفتوٍّهجّروا ...» حتى تلقى تدفقها وحركتها وانصبابها ، وخطفها وبريقها ، بقوله : « فادّركْنَا الثّأرَ مِنهم » . كان شاعرنا مستسلماً لطائف الذكرى ، لا ترى عيناه سوى أولئك الفتية من أصحابه يومئذٍ كانوا ، وهو يتهيأ للغناء بهم وبنَجْدتِهم ومروءتهم وبَسَالتهم ، وبما كابدوا وما عانوا ، وبما فعلوا وما بَذَلُوا ، وهو فى هذه الذكرى معزولٌ عنهم ، غائبٌ غير شاهد ، كأنّه لم يكن قطُّ معهم ، وكأنّه لم يهجّر معهم حين هجّروا ، والشمس جمرة يذوب لُعابها عليهم وعلى الأرض من تحتهم ، ولا هو أَسْرَى معهم حين أسْرَوْا ليلَهم والظَّلامُ مطبقٌ على الآفاق ، فى ليلةٍ من ليالى المحاق ، ولا حَلَّ معهم حين حلُّوا على هُذيل ليبيّتوهم نياماً ويثخنوا القتل فيهم ، فكان عناؤه إلى هذه السّاعةِ مصروفاً

إلى هؤلاء الفتية ، مجرداً للتنويه بهم ، معبّراً عن ذلك كلّه بضمير الغائب . ولكن ما كادوا ينقضُّون على هذيل ، فيرى فى طائف الذكرى ، سيوفاً تُنتضى وتُسَلّ ،فتضيء غبشَ الفجرِ ، كسنا البرقِ فى الليلةِ الظَّلْماء ، ثم تهوى على الأعناق والسُّوق والأيدى وهى تُسلّ وتُغمد ، حتى انتبه من غاشية الذكرى ، فإذا هو واحدٌ من هؤلاء الفتية المُتَزلِين بطشتَهُم بهذا الحىّ من هُذيل ، وإذا هو قد انبعث منتصباً بينهم ، قد شهد المعركةَ وانغمس فى وطيسها ، وإذا هو يتغنى بلسانِ شاهدٍ غيرِ غائب عن جماعتهم : « فادّركْنا الثّأرَ مِنهم » ، بضمير شاهد معبّر عن جماعة ، لم يملك أن يعزِلَ نفسه أو يغيب ، فهو صاحبُ هذا الثأر ، وهو حامل عبئه ، وهو الذى طال إطراقُه وهو يرشح موتا ، كما أطرق أفعى ينفث السّم صِلّ ، وهو وحده المشتفى غليله بما يسفح على الثرى من دماء هذا الحىّ من « هذيل » ، ولكنّه لم يبال أن يصرِّح بذكرهم ، لأنّه مُغَنٍّ عجِلٍ ، ولأنّ أمرهم أبينُ فى نفسه من أن يدلّ عليه غيره . وهذا الالتفات السريع من الغَيبة إلى الشهود ، هو الذى جعل الكلام كأنّه قد تمّ وفُرغ منه ، فأوجب السَّكْتَ عند آخرِ قوله : « فادّركْنا الثأر منهم » .

ولكن شاعرنا ، حين انتزعت المعركة نفسه من غواشى الذكرى ، لم يزل بعدُ غارقاً فيها متشبثاً بها ، لأنّها حيّة فى أعماقه ، وبقية صورها توشك أن تدور فيراها لائحةً لعينيه . فهو الآن فى أمرٍ شديدٍ : نفس يَتنازَعُها « الشُّهود » من ناحيةٍ ، و « الغَيبة » مع الذكرى من ناحية أخرى ، قد دنت المعركة منه دنُوّاً شديداً ، ودنا هو إليها دنُوّاً شديداً ، وانتقلت من ماضيه وماضى أصحابه إلى هذا الحاضر ، إلى السّاعةِ التى يتغنى فيها ، وإذا هى لا تزال دائرة بكؤوس الرَّدَى وصواعقه على الذين حرقوا كبده على خاله . وغلا بِهِ التّوهُّمُ والشهودُ حتى رأى الحربَ قد

عادت جَذَعَةً ، يسمع وقعَ السيوفِ تفلق هامَ هُذيل ، وصوتَ الدمِ يشخب من عروق تتفجّر ، ويحسّ بيده التى فيها سيفه قد بلّها نجيع طريٌّ دافىء ، وانتقلت المعركة من الذّكرى إلى قرارة حسٍّ متوهِّج ، انتقل الماضى المتحدِّر من بعيد ، فخاض فى لُجَّة حاضر محسوس مشهودٍ ، وحَمِىَ الوغى ، فى التوهُّم ، حتى صار حقيقةً واقعةً على المكان ، (أى فى هذه الساعة التى هو فيها) ، وإذا هو وأصحابه قد بلغوا من فَوْرهم هذا ما شاءوا من النِّكايةِ فى هذا الحىِّ من هذيل ، وإذا الغناءُ الذى انساب نَغَمه على لسانه من ضمير راضٍ بما نال من عدوه : « فادَّرَكْنا الثَّأرَ منهم » ، كأنّما حدث لساعته ، لم يكن شيئاً قد انقضى ، وكأنّه فى ساعته هذه قد أجمع هو وأصحابه على أن يكفُّوا ، وينقلبوا إلى ديارهم راجعين مسرعين ، قبل أن ينصدع الفجرُ منفلقاً بالإصباح ، وقبل أن تتناذر بهم سائر أحياءِ هذيل ، فيتبعوهم الطلب . وإذا هو يرى ، فى توهّمه ، هذه الشّرذمة القليلة الظافرة ، وقد أَغمدت سيوفها ، مسرعةً تعدو حتى تفوت الطَّلَب . وأوغلت فى البادية عائدةً حتى ظنّت أنها قد بلغَتْ مأمناً ، ظنّاً على تخوُّفٍ ، فوقعوا من الإعياء والكلال وقعةً على الأرض طلباً للراحة ، فجلسوا محتبين ، فى فاسح ضوء الفجر ، على خيفة وتوجُّس ، وقد دبَّ النُّعاسُ دبيباً فى أوصالِهم ومفاصلِهم ، ورأى نفسه يقظاً ، ربيئةً لهم ، يَكْلَؤُهم ويحرسهم ، ينفض لهم الليلَ والطُّرُقَ من خوفِ الكرَّة عليهم ، فإن يكن هذا الحىُّ من هذيل قد هلك ، ولم تنج كثرته من سيوف هذه الشّرذمة القليلة ، فإن هذه الشرذمة القليلة الناعسة التى وقعت على الأرض من كلالها ، لا تزال على غَرَرٍ من النجاة ، فحدّثت نفسه بغناءٍ، دندنةً وهينمةً : « وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ » ، فالنجاةُ التى تطلبها هذه الشّرذمةُ لم تتمّ بعد ، (لأنّ « لمّا » تدل على نفى حدوثِ الفعل إلى السّاعةِ التى يتكلم فيها

المتكلّم) ، والخوف من كرّة هذيل عليهم بكثرتها باقٍ بعد . ثم انخلع شاعرُنا من قَبْضة « الشُّهود » التى أخذته ، وارتدَّ إلى « الغَيبة » ، ورأى فى غاشية الذكرى ، هذا النّفرَ القليل الذى أبلى معه فى القتال ، قد نَهكَهُم اللُّغوب ، فوقعوا وقعةً على توفز ، فدبَّ إليهم النُّعاس : « فاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نومٍ – فلما هَوَّمُوا ، رعتُهم – فاشْمَعَلُّوا » ، فانطلقوا مُسرعين ناجِين لا يلحقهم شئ . وكذلك تم الغناء . وكان هذا آخر ما ترنَّم به الشاعر فى آخر فترة من فترات هذه الذكرى . أمَّا ما بعده فقد تغنّى به قبل ذلك بدهر .

* * *

آثرت أن أسوق البيانَ عن هذه الأبيات سياقاً واحداً ، دون أن يتخللها شئٌ من النحو أو غيره ، لأنّى أردت أن أردّ الشِّعرَ إلى منبعه من أنفس الشعراء ، فإنَّ إلغاء الحالةِ التى يكون عليها الشاعر وهو يتغنى وإغفالها ، يجعل الشِّعر ميتاً لا حَرَاك به . ومحالٌ أن يستغرق الشاعرُ الصَّادقُ فى غنائه ، وهو على حالةٍ من الإحساس ، ثم لا يكون لهذه الحالة أثرٌ ظاهرٌ فى اختيار لفظه ، وفى تركيب كلامه ، وفى استخدام خصائص لغته للتعبير ، مريداً أو غيرَ مريدٍ ، عن خفىّ ما يدور فى إحساسه المنوفز ساعة الغناء . وسأقف وقفةً على هذه العبارة المعترضة التى أنزلتها فى مكانها من حركة نفس الشاعر ، وهى : « ولمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ » . فأولُ شىءٍ ما يقع من التهاون فى بيان معانى بعض الألفاظ . من ذلك لفظ « الحىّ » فهو عند أهل اللغة : « الحىُّ من أحياءِ العرب ، ويقع على بنى أب واحد ، كثُروا أو قلُّوا » ، وعلى هذا المعنى اقتصرت كتب اللغة . إلَّا أنَّهم استشهدوا ببيت خالد بن الصَّقْعَب النَّهْدى ، يصف فرساً :

فَتُشْبِع مَجْلِسَ الحَيَّيْنِ لَحْماً وَتُبْقى للإِماءِ مِنَ الوَزِيمِ

على أنّه يعنى بالحيّين : « حيّ الرجل ، وحيّ المرأة » . وهذا الذى قالوه إبهام وقصور فى العبارة ، فإنّه إنّما عنى جماعة الرجال وجماعة الرجال ، فيزاد على كتب اللغة : أنّ « الحىّ » الطائفة ، والفئة ، والجماعة من الناس ، كانوا بنى أب واحد أو جماعة من قبائل شتى . ويكثر استعماله بهذا المعنى فى التقاءِ فئتين فى القتال . بمعنى الصَّفَّيْن أو الفِئتين المتقاتلتين ، وقد جاء فى هذا الشّعر وفى غيره . وغموضُ هذا المعنى وضَيَاعُه على الشُّراح والنُّقاد ، أدّى إلى الظَّنِّ بأنّ المقصود فى هذا الشّعر « حيّان من هذيل » ، وأنه لم ينج منهما أحدٌ ، أو لم ينج بعدُ منهما إلّا عدد قليل ، وأن الجملة حال من الضمير فى قوله : « فادّرَكْنا الثَّأْرَ مِنهم » . وهذا فساد كبير لا يستقيم مع تخالف أزمانِ الأفعالِ ، ولا يستقيم معه سياقُ الشّعر ، كما بيّنت من قبل . وثمةَ وَهْمٌ آخر فى معنى « إِلّا الأقل » فمن تعرّض لهذا البيت ظن أنّه مراد به : إمّا النفى المطلق ، أى « لَمْ يَنْجُ مِنْهُم أَحد » . وهو خطأ فاحش جدّاً ، وإمّا أنّه مراد به : « إلّا القليل » ، وهو فاسد أيضاً . والصواب أن الألف واللام فى « الأَقَلّ » ، نائبة عن الإضافة إلى « الحيّيْن » ، وأصله : « إلّا أقلُّ الحيين عددا » ، وهم الشّرذمة القليلةُ من أصحابِ الشاعر ، وبهذا المعنى فسّرته فيما مضى ، وهو الذى يستقيم معه الشعر .

وأمّا « لمّا » فينبغي أن يكون حاضراً فى الذهن حضوراً واضحا عند تفسير الشعر ،أنّها تدخل على الفعل المضارع فتقلبه ماضياً منفيّاً مستمر النّفى إلى الحال ، أى إلى وقت التكلم ، وهو الذى يسميه النّحاة « حال المتكلم » . تقول : « لما يفعل ذلك » ، أى لم يفعله بعد إلى ساعة التكلم ، وتتوقع أن يفعله . ومن أجل ذلك لا يجوز أن يعطف عليها

الماضى ، فغير جائز أن تقول : « لما يفعل ذلك ثم فعله » ، فهذا تكاذُبٌ ومحال ، لتقدم زمن الفعل الأول على زمن الفعل الثانى ، وإنّما يقال : « لما يفعل ذلك ، وقد يفعله » ، لتأخر زمان الفعل الثانى على زمان الفعل الأول .

وأمّا « الواو » فى « ولماينج » ، فغيرُ جائزٍ أن تكون واو الحال ، ولا واو عطف . وإنما هى واو استئناف كلامٍ جديدٍ منفصلٍ عمّا قبله . وظاهرٌ أنهّا لا تكون هنا واو عطف ، أمّا أن تكون واو حال فمحال ، لأنّ إدراكَ الثأرِ أمرٌ قد فُرغ منه ، وبه انتهت المعركة بين الحيين ، فمحال أن يقال بعد ذلك : ولم ينج بعد من القتل إلّا الأَفل ، لأنّ هذا مؤذن باستمرار المعركة إلى حال التكلم بذلك ، وهذا فساد . وقد جاء مثل هذا التعبير بعينه فى الشِّعر ، فجاء فى قافية تأبَّط شرّاً المشهورة ، وذكر نجاته من بجيلة حين أسروه ، فاحتال حتى فرّ من أسرهم ، وذهب يعدو عدْواً ، فطارده العداؤون منهم ، فوصف سرعة عدوه حتى قال :

لا شَىْءَ أَسْرعُ مِنِّى، لَيْسَ ذَا عُذَرٍ   وَذَا جَناحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ
حتى نَجَوْتُ، وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلَبِى   بِوَالِهٍ مِنْ قَبِيصِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ

وقد انتبه ابن الأنبارى إلى هذا الموضع ، وحاول أن يفسّر اختلاف زمان « حتى نجوت » وهو ماضٍ قد انقطع ، وزمان « ولما ينزعوا سلبى » ، وهو حاضر لم ينقطع إلى وقت التكلُّم به ، فقال فى بيان ذلك : « يقول : أسرعتُ إسراعاً شديداً حتى نجوت من بجيلة ، وقد قاربوا أن ينزعوا سلبى ، ولما يفعلوا » . ثم حاول ذلك المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، فى شرحهما على المفضليات فقالا : « وأتى بلمّا ، لأنّ فيه تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع ، وسمى سلاحه سلباً ، ولم يُسلب إطلاقاً ، لما كان يؤول إليه لو ظفروا به » ، وظاهرٌ أنّهم جميعا قد عدّوا

الواو هنا للحال ، ثم احتالوا على تفسير تكاذُب الأزمنة ، فلم يفعلوا شيئاً ، وزادوا الأمر إبهاماً ، وإنّما أخذ المرزوقى قوله فى « لمّا » أنّ فيها تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع ، من تفسير ابن الأنبارى للبيت ، والنحاة لا يقولون هذا ، إنما يقولون إن منفىّ « لما » متوقع حدوثه ، وبين هذين فرق بعيد ، وقول تأبّط شراً « ولما ينزعوا سلبى » ، حديثُ نَفْسٍ ودندنةٌ وهينمةٌ خفيةٌ ، والواو واو استئناف ، وينبغى أن يحمل تفسيره على ما غلب عليه من غُلُوِّ الإحساسِ بالماضى الذى يتغنى به ، حتى صار كأنّه كائن واقع فى ساعته هذه وهو يتغنّى ، وكأنّه تمثل له دنوّ العدّائين من بجيلة وقد كادوا يأخذونه ، فنظر فى أعطافِه وإلى سلاحه فدندن : « لمّا يَنْزِعُوا سَلَبِى » وقذف بها بلا مبالاة بين جملة « حتّى نجوتُ » ، وبين تمامها وهو « بِوَالِهٍ مِنْ قَبِيصِ الشَّدِّ غَيْداقِ » وهذه الجملة « المقذوفة بين الكلامين ، تشى بشئ من السُّخرية خلا منها شعرُ شاعرِنا .

والدندنة والهينمة الخفيّة التى تتخلل الشعرَ بحديث النَّفْس ، وتعترض بين كلامَيْن متصلين ، موجودةٌ إذا أنت تطلبتها ، فمن أمثلتها قولُ حاتم الطائىّ فى أبيات جيادٍ ، ذكر فيها ديار صاحبته وقد بليت وصارت أطلالا :

وَغَيَّرَهَا طولُ التَّقَادُمِ والبِلَى ... فَما أَعْرِفُ الأَطْلَالَ إِلَّا تَوَهُّمَا
ديارُ التى قَامَتْ تُرِيكَ (وَقَدْ خَلَتْ ... وَأَقْوَتْ مِن الزُّوَّارِ) كَفّاً وَمِعْصَما
تَهادَى، عَلَيْهَا حَلْيُها، ذَاتُ بَهْجَةٍ ... وكَشحاً كَطىِّ السَّابِرِيَّةِ أَهْضَما
ونَحْراً كفَاثُورِ اللُّجَيْنِ يَزِينُهُ ... تَوَقُّدُ ياقُوتٍ ، وَشَذْراً مُنَظَّما

فقوله : « وقد خَلَتْ ، وأَقْوَتْ من الزّوار » ، لا يكون حالاً ، لأنّ المعنى عندئذ « ديار التى قامت تريك كفّاً ومعصماً ، والدار خاوية مقوية من الزّوار » ، وهذا خَلفٌ من الكلام فاسد . وإنّما الواو هنا واو

استئنافٌ لحديث نفسٍ ، دندن به وهَيْنَم ، ثم ألقى به بين صدرِ كلام وبين تمامه ، لأنّه لمّا أراد أن يقول : « دِيارُ التي قامَتْ تُرِيكَ كفًّا ومعصمًا » ، حملته الذكرى إلى أن ذلك كان قديماً ، وديارها عامرة ، وصواحباتها قد جِئْن يزرنها ، فقامتْ إليهنّ تحيِّيهن وتمدُّ إليهنّ كفّاً ومعصما ، فعاد إلى الحاضر الذى يراه من ديارها الخالية ، فقال متحسراً : « قد خلت ، وأقوت من الزوار » ، لأنّ « قد » تقرِّبُ الفعلَ الماضى من الحالِ ، أى من وقتِ التكلم ، والفعلُ الماضى يدل على الزّمن البعيد ، ويحتمل الزمن القريب أيضاً ، فإذا قلت : « نام أخوك » ، فهو محتمل للزّمنَيْن ، فإذا قلت : « قد نام أخوك » انحدرَ الماضى حتى يدنُو دُنُوّاً شديداً من الحاضر ، وهو وقت التكلم . وكذلك ألقى حديثَ النَّفس عن حاضر ، بين جزئى كلام يخبر عن ماض قديم . والشواهد بعد ذلك كثيرة ، وإنّما أردت الإيضاحَ والتّقريبَ .

أما البيتُ السابع عشر ، فهو ملتحم التحاماً تامّاً بالبيت الذى قبله ، لأنّ معنى البيتين معاً : « فادَّرَكْنا الثأرَ منهم . (فكفّ الفتيةُ عن القتلِ ، فأغمدوا السُّيوفَ ، فانقلبوا يطلبون النّجاة قبل أن تتعادى عليهم أحياءُ هذيل ، فأسرعوا ، فأوغلوا فى البادية ، حتى ظنوا أنّهم بلغوا مأمناً ، فحلّ بهم الكلال والإعياء ، فوقعوا على الأرضِ وقعةٍ يلتمسون راحةً من اللّغوب ، فدبّ الفتورُ فى أوصالهم) ، « فاحتسوا أنفاس نوم .. » والذى بين القوسين ، هو ما دل عليه حديثُ النفس ودندنتها التى أسقطها الشاعر بين « فادَّركنا الثأر منهم » ، وبين « فاحتسوا أنفاس نوم » ، حيث تغنّى « ولمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ » .

أما الفاءات التى بدأت منذ البيت السادس عشر ، وتتابعت حتى آخر مقطعِ الغناء ، فهى التى أكسبت الغناءَ هذا التحدر والتدفق ، لأنَّ

الفاء تحرك الزمنَ فى الفعل الماضى وتمدّه وتمطله ، حتى تبلغ به أوّلَ الزّمنِ فى الفعل الذى يليه ، وهكذا دواليك حتى تنقطع الفاءات ، وأنت واجدٌ فرقاً لا يوصف فى حركة الزمن بين قولك : « نام ، وأفاق ، ولبس ثيابه ، وخرج ، ولقى صديقه ، وانطلقا ، « وقولك : « نام ، فأفاق ، فلبس ثيابه ، فخرج ، فلقى صديقه ، فانطلقا » ، وهذا الذى وصفت ، زيادة على ما يقوله النحاة من أن « الفاء » تفيد مجرد الترتيب . ومن تأمّل « الفاءات » فى كتاب الله سبحانه ، رأى عجبا .

وتابع شاعرنا الغناء : « فاحْتَسَوْا أنْفَاسَ نَوْمٍ » ، والاحتساء : الشُّرب السريع المتقطِّع ، لأنه من حَسْو الطائر ، وهو شربه ، يضرب الماء بمنقاره ضربة ثم يرفعه ، ولذلك يقال : « نمتُ نَوْمةً كحَسْوِ الطَّيْرِ » . أى نمت نوما متقطعاً أختطف النومة خطفاً مرةً بعد مرة . و « النَّفَس » الجرعةُ القليلة المتقطعة ، لأنّ المرءَ يرفع رأسه عند كل نفَس ، وهذه عبارة بارعة جدّاً فى التعبير عن اختطافِ نومةٍ بعد نَوْمة على فزع . « فلمّا هَوَّمُوا » ، أى اهتزَّت هاماتُهم (أى رؤوسهم) خفضاً ورفعاً من دبيبِ النعاس وروعةِ القلب ، وهم جلوس من تخوّفهم ، لأنّ التهويم لا يكون إلّا لجالسٍ غير مضطجع . وقد روى المرزوقى مكان « هَوَّموا » : « فلمّا ثملوا » وقد يقال ذلك فى النوم ، ولكنى أظنّ المرزوقيّ نفسه هو الذى وضعها استتباعاً لقوله « فاحتسوا » ، كأنّهم شربوا خمراً من النوم فثملوا ، ولكن « هوّموا » أحق بلسان هذا المغنّى المصوِّر ، وهى أوفق لما فى الغناء كله من الحركة « رُعْتُهُم » ، أفزعتهم وهجتهم وخوّفتهم كرَّةَ القومِ عليهم ، فهبّوا فزعين أيقاظا من شدة مضائهم ، « فاشْمَعَلُّوا » خفُّوا ونشطوا وانطلقوا يسرعون إسراعاً كأنّهم طيرٌ ظِماءٌ تهوى إلى ماءٍ . وبيِّنٌ أنّ شاعرنا لم يشغله شئ فى هذا الترنم ، إلّا التغنى بجلادةِ أصحابه

وبسالَتهم ومضائهم ونجدتهم ويقظتهم ، لم يجعل لنفسه نصيباً مما كابدوا من المشقة والنصّب ، فلما دنا من منقطع الغناء ، رمى بلفظٍ واحدٍ خفيٍّ متواضع ولكنّه جمع فيه لنفسه كلَّ ما تغنّى لهم به ، وأربى عليهم فإذا هو قائدهم وكالئهم والحافظ لهم عند المخاوف ، فقال : « فلما هوَّموا — رعتُهم » (بضم التاء ضمير متكلم) فقد هدَّهم الكلال ، وغلبهم النعاس ، أما هو فلا يكلُّ ولا ينعس ، وإذا هو يقظ متلفّت . متخوّف عليهم ، ويقودهم بحزمِه إلى النّجاة ، فلم يلبث أن هاجهم عن مجاثمهم حذراً وحزْماً ، فاشمعلُّوا ثقةً به وطاعةً له . وهكذا تمّ هذا الغناءُ العظيم بأنغامِه التى تتردَّد أصداؤها بين الحروفِ والألفاظ والتراكيب ، خالدة كخلودها .

* * *

ومع ذلك ، فلم ينل شيئا من القصيدة كلّها ما نال هذا القسمَ الثالث من عبث العابثين قديماً وحديثاً . فأول عبثٍ من عبث الرّواة والشّراح أنّ ابن هشام فى كتاب « التيجان » حذف البيت السادس عشر : « فادَّركْنا الثَّأرَ مِنهم » ، وجاء بالأبيات الثلاثة الباقية على هذا الترتيب : (١٤،١٥،١٦) ، ثم وضعها فى أواخر القصيدة بعد البيت السادس والعشرين « وعِتاقُ الطير » ، ثم قفَّاها بالبيتين : (٢٤،٢٣) « فاسقنيها يا سواد بن عمرو » ثم « حلت الخمر » ، فأفسد سياقَ الأبيات وسياقَ القصيدةِ كلها . وإن دلَّ ذلك من فعله على أن « رعتُهم » فى البيت السابع عشر ، بضم التاء ، وأن الضمير فيها من حديث الشاعر عن نفسه .

أما ابن عبد ربّه فى العقد فإنه جاء بما هو أخبث ، حذفَ هو أيضاً البيت السادس عشر ، ثم مزّق أوصالَ الأبياتِ ، فوضع البيتين ١٧،١٥

بهذا الترتيب بعد البيت الثالث عشر « يركَبُ الهَوْلَ وَحِيداً » وأخذ البيت الرابع عشر « وفُتُوٌّ هَجَّرُوا » فطرحه فى أسفل القصيدة بعد البيت (٢٦) « وعِتاق الطير » وبعده البيت (٢٤) « فاسقنيها » ، فصار كلاماً لا يفهم ، ويشبه أن يكون قد جعل « رعتَهم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) فى البيت السابع عشر .

أما المرزوقى وهو شارح حماسة أبى تمام : الذى روى هذه القصيدة فإنّه لم يفعل شيئا من ذلك ، سوى أنّه حذف البيت السادس عشر « فادَّركنا الثأر » ثم جعل « رعتهم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) ، وصرَف الكلامَ فى الأبيات كلها عن أن تكون من حديث الشاعر عن فتية من أصحابه أغاروا معه على هُذيل حتى أدرك بثأر خاله ، إلى أن تكون استمراراً لحديث الشاعر عن خاله فى الأبيات التى قبلها ، وعن فتية صحبوا خاله ، فكان هو رئيسهم ومدبّرهم ، كما قال المرزوقى . وبحذف البيت السادس عشر وهو قِوام هذا القسم كله ، وبتأويل الأبيات إلى خالِ الشاعر ، خلت القصيدة من كلِّ ما يدلُّ على أن شاعرنا هذا قد جَدَّ فى الطَّلبِ بثأر خاله ، وصار قوله فى أول الشعر « ووراءَ الثَّأْرِ مِنّى ابنُ أختٍ ... مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً » ، كلاماً لا تحقيق له ، وإنّما هو كَذِبٌ محض ، وبذلك أباد المرزوقى معنى القصيدة إبادةَ من لا يرحم . وإنما حمل المرزوقيَّ على حذف البيت السادس عشر ، مع ثبوته فى رواية التبريزى ، الذى اطّلع على شرحه على الحماسة ، واستلَّ أكثره ، أنَّ المرزوقيَّ أزعجه وحيّره قوله فى هذا البيت : « فادَّرَكْنا الثَّأْرَ منهم ، وَلَمْ يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إلَّا الأَقَلُّ » وضاق بموقع « ولما ينج » ، والتبس عليه وجوه تأويلها ، فلم يقلع حتى حذف البيت كله ، واستراح ، وصرف معنى الأبيات إلى خال الشاعر ، ورضى عن نفسه كلَّ الرضى ! وإذا كان

المرزوقى فى شرحه على « المفضليات » قد وجد تعبيرا شبيهاً بهذا التعبير فى قصيدة تأبّط شرّاً (وقد سلف ذكر ذلك) فى قوله : « حتَّى نجوتُ ، ولما يَنْزِعُوا سَلَبى » ، ووجد عند ابن الأنبارى (وهو إمام قديم) تفسيراً له يُعير عليه ويتوهَّم الرِّضى عنه ، فإنه لم يجد عند أحد شيئاً فى « ولمّا ينج » ولا وجدَ تأويلَ ابنِ الأنبارى صالحاً لهذا الموضع ، فرمى بالبيت كلِّه ، ورتَع فى السَّلامة من المشكلات .

ومع كل ذلك ، فهذا كله عبث محتمل ، لأنّه عبث رواة ، أو متخففين من عبء المشكلات ! لم يسوقوه إلينا فى موكب من وقار العلم ، وأناة النَّظَر ، وهيبةِ الفكر ، وفخفخة طيلسان الإشراق والحكمة ، ومن أجل ذلك فهو عبث محتمل ، أما العبث الذى لا يُحتمل ، والذى يُشعِطُ الأنفَ الخَرْدَل ، ويُلْقِمُ الفَمَ الجَنْدَلَ (كما يمكن أن يقال !) ، وتضيق به الصدورُ ، وتستبشع النفوسُ مذاقَه ، فَعَبَثُ الرَّكِينِ المتغطرسِ . الذى يَظُنُّ أن لم يبق فى الدنيا شئٌ يمكن أن يتعلمه ، فيتولى القضاءَ فى أشياء النّاس ، لأنّه يراهم أسفل ، وهو الأعلى ، ويدخل مجلسَ القضاء بطيءَ الخطو ، ساجى الطَّرْف والنَّظَرِ ، فى وقار وأناة وهيبة وأبّهة وفخفخة ، ليضمن إخفاءَ تعاظمِه وغطرسته فى رداءٍ فضفاضٍ من التواضع . فمن هؤلاء الإنجليزى « سير تشارلز لايل » (المتوفى سنة ١٩٢٠ ميلادية) فإنَّه كان رَجُلاً رَكِيناً ، ومُستشرقاً واسعَ المعرفةِ (لا العلم) ، صبوراً على التحصيلِ والدَّرسِ ، فترجم كثيراً من شعر العرب ، وتولى طبعَ قدرٍ جيّدٍ من أشعارِ الجاهليّة (وشكراً له) كشرح المفضليات ، وديوان عَبيد بن الأبرص ، وعامر بن الطفيل ، وعَمرو بن قَميئة ، وشرحِ المعلقات السبع للتبريزي ، وترجم أكثر هذا الشعر كما يشتهى ، فكان معدوداً عند المستشرقين إماماً وقدوة ، ولكنّه ظنّ فى

نفسه ما ظنّ ، حتى ظنّ كأنّ العربية قد آلت إليه ميراثاً فُوِّض إليه التصرفُ فيه ، فربّما غيّر فى ألفاظ بعض الشعر وبدَّل ، دون أن يشير إلى ما كان فى الأصل الذى اعتمده . أمّا ما هو أسوأُ من ذلك ، فَظَنُّ الرّجلِ أنّه قد أصبح قادراً على تذوق فن شعراء العرب ، وأنّه صار أستاذاً فى هذا التذوق ، ففسّر الشعرَ وردّه إلى معانٍ استحسنها ووجد لذتها فى قلبه ، ثم زاد فرأى إعادةَ ترتيبِ شعرٍ هو عند نفسه وارثه المفوّض إليه التحكم فيه ، ففعل ذلك أو اقترحه . فمن ذلك هذه القصيدة ، ولا سيما هذه الأبيات الأربعة فى القسم الثالث منها ، فوضعها بهذا الترتيب : (١٥، ١٤، ١٧، ١٦) أى : « كلّ ماض ...» ، « وفتوٌّهجروا ...» ، « فاحتسوا ...» ، « فادّركنا الثأر منهم ...» . وهذا شئ غثٌّ كريه جدّاً « بطبيعة الحال » !

ولكن أسوأ منه أن يأتى مستشرق إنجليزى آخر ، وهو « نيكلسن » (المتوفّى سنة ١٩٤٥ ميلادية) ، وهوكان أحسن منه حالاً فى تذوق الشعر وأمثل ، ولكنّه كان يعظِّم شيخه ويقدِّمه ، فيوافقه على هذا الترتيب ، ويتابعه فى تأويل بعض معانى القصيدة مقتنعا بحجّته ، ثم يترجم القصيدة إلى الإنجليزية ، محتفلا بهذه الترجمة وبأنغامها التى أراد أن يقارب بها أنغام « بحر المديد » ، فجاء بشئ غثٍّ جدا ، (لا أعنى اللغة الإنجليزية بل معانى الترجمة) . وطرح فى القصيدة معانى منكرة بعيدة كلَّ البعدِ عن هذا الغناء الفخم الجليل الذى تحدَّر إلينا من الجاهلية ، معتمداً فى ذلك كله على تذوّق شيخه « سير تشارلز لايل » !!

وحسبك أن تقرأ الأبيات على ترتيب « لايل » الذى رتبه (١٥، ١٤، ١٧، ١٦) ، لتعلم أنّه ركَن إلى عقله الركين ، فألغى كلَّ ما هو موجودٌ فى الأبيات من روابط الكلام ، ولم يبال بها ولا بنحو العربية ،

وصنع من الأبيات الأربعة شيئا كالخَبِيصة ، لا يُدرى من أى شىءٍ صُنِعَتْ ، ثم بإشراقِ حكمته وأُبّهة علمه ، فسّر هذا الخبيص واحتجّ له بعلمه !! فاقتنع به تلميذه « نيكلسن » ، مع كثرة اطلاعه ودقّته !! وهذا من أعجب العجب ! ولكن كيف؟! فإذا حُقَّ للإنسانِ أن يعجب ، أفليس من حقّى أنا أن أعجب ؟! لأنَّ « لايل » متخرجٌ فى « كمبردج » ، و « نيكلسن » ، أستاذ أيضاً فى « كمبردج » ، وأنا أعلم علما ليس بالظّنّ أنّ « الحشائش » السّحْريّة التى تملأ الفلاةَ بين « كمبردج وجرانشستر » و « الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر ، فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار بكمبردج » لها تأثير حسن جدّاً !! على الذوق الأدبى خاصة ، وعلى العقل بوجهٍ عام ! ورحم الله أبا العلاء المعرى ، ما أظرفَه حيث قال :

شَرّ أشجارٍ عَلِمْتُ بها ... شَجَرَاتٌ أثْمَرَتْ ناسا
حَمَلَتْ بِيضاً وأَغْرِبَةً ... وأَتَتْ بالقومِ أجْناسَا
كُلُّهُمْ أَخْفَتْ جوانِحُهُ ... مارداً فى الصَّدْرِ خنَّاسا
لَمْ تَسِقْ عَذْباً ولا أرِجاً ... بل أذِيَّاتٍ وأدْناسا

(«لم تَسِقْ » ، لم تَحْمل) ، هذا حديثُ أشجارِ الدَّرْدار !! وأمّا حديثُ « جوته » فإنّه شاعر ملء عروقه ، ليس من أمثال هؤلاء فى شئ ، وكان مع تقدّمه وسبقه فى الشعر . نِقاباً (بكسر النون ، أى عالماً بالأشياء كثيرَ البَحْثِ عنها) متوقداً ملتهبَ الحِسّ ، وكأنّه أوتارٌ مشدودة . إذا مسّها شعرُ شاعرٍ ، من أىّ أمم النّاسِ كان ، اهتزت بأنغامها ورجّعت اللّحنَ تَرْجيعا . فكان مما اتفق له أن وقف على ترجمة لهذه القصيدة باللاتينية . تولاها « جورج فريتاج » (المتوفى سنة ١٨٦١ ميلادية) ، فراعه صدقُها وجمالها ، فترجمها من اللاتينية إلى الألمانية ، فى « الديوان الشرقى » ، وعقَّب على القصيدة بشئ من النّقد . ولكنّه

لما بلغ هذا القسم الثالث رتّب الأبيات الأربعة هكذا : (١٤،١٥،١٧،١٦) . ولا أدرى هل كان ذلك من فعله ، أم من فعل « فريتاج » ، ولكنّى أرجّح أنّه من فعل هذا الأخير ، و «فريتاج » لا علم لى بترجمته اللاتينية ، أما ترجمة « جوته » لهذه الأبيات الأربعة فهى ترجمة هابطة جدّاً ، بل ترجمة القصيدة كلّها هابطة من قمة الإحكام إلى حضيض التفكّك . و « جوته » معذور من ناحيتين : لأنّه لا يعرف العربية ، ولأنّه إنّما ترجم إلى الألمانية عن مترجم آخر ترجمها إلى اللاتينية ، ففريتاج ، فى ظنّى ، هو المسئول عن هذا العبث الذى أحدثه فى ترتيب هذه الأبيات الأربعة ؛ ومع ذلك فهو أهونُ من عبثِ « لايل » ، إمام المستشرقين في عهده ، وذوّاقتهم للشّعر العربى !! أما اقتراحُ « جوته » ، الذى لم ينفذه فى ترجمته ، فى شأن ترتيب القصيدة كلّها ، فهذا حديثٌ آخر ، أرجو أن أعرض له فيما بعد[1]، وإن كان كلام « جوته » فيه لا يساوى إضاعةَ الوقتِ فى الكشفِ عن فسادِه ، لأنّه مبنىّ على المعانى التى أثبتها « جوته » فى ترجمته [2] وهى تخالف معانى الغناء العربى مخالفةً تامّةً ، لا لأنّ « جوته » استوحى معانى جديدة ، بل العكس هو الصحيح ، لأنّه التزم التزاماً شديداً بألفاظ القصيدة العربية ، ولكنّه أُتى من سوء فهم العربية الذى أوقعه فيه « فريتاج » بلا ريب . ثم بعد هذا الفساد ، اقترح لما ترجمه هو ترتيباً جديداً ، وهذا كلام فارغٌ لا أكثر ولا أقل ، فأجده عبثاً آخر ، وأنا أكره العبث أشدَّ الكُرْه ، أن أشغل الناسَ بما لا قيمةَ له فى ذاته

* * *

(١) سيأتى فى المقالة السادسة ، ص : ٣٠٦ وما بعدها .

(٢) انظر هذه الترجمة فى باب الملحقات ، آخر هذا الكتاب .

وبعد هذا الغُثاء من اللَّغو الذى اضطررتُ إليه ، فقطعنى عن موكب الجَلالِ والعظمة والنبل الباذخ ، نعود الآن إلى فيض الألحان التى لا تنقطع . وسأبدأ ببيان بعض معانى هذا القسم الرابع ، لنتفرغ لما بعده بلا عائق .

« فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ » ، « فَلَّ السَّيفَ يفلُّه » ثلم حدَّه وأحدث فيه كُسوراً . و « الشَّبا » جمع : شباة ، وهى طرَفُ السّيفِ وحدُّه . وأتى بالجمع هنا للدِّلالة على هلاك خالهِ ، لأنّ انكسارَ جميع أطرافِ السّيف وحدُودِه تتركه حديدة لا تقطع ، لا مضاءَلها . وقوله « لَبِمَا كان هُذَيْلاً يَفُلُّ » أى يكسر من حدِّها بقتل مَن يَقْتُل من أبنائها وفتيانها وحُماتها . فلئن نالته اليومَ هذيلٌ ، فلطالما نال منها وأثخن فيها . والباء فى « لَبِما » وفى الأبيات التالية هى « باءُ » المقابلة والعِوضِ والجَزاءِ والبَدَلِ ، كما تقول « هذا بِذاك » .

و « المُناخ » بضم الميم ، المكان الذى تُناخُ فيه الإبل وتبرك . و « جَعْجَع » غَليظ خَشِن ، لحجارته حدٌّ يجرح ، لا يطاق السيرُ فيه ولا الجثوم . وسمى بذلك لأنّ الإبل إذا بركت فيه « جَعْجَعَتْ » و « جَعْجَعةُ الإبل » رُغاؤها وصوتها عند الإناخة والبروك ، فإذا كان المكان غليظاً وعراً ، فذلك أشدّ لجعجعتها لتأذِّيها بوعورة الأرض ، ولما يصيبها من الأذى والوَجع . « يَنْقَبُ فيه الأَظَلُّ » ، « الأَظَلُّ » من الإنسان باطِنُ أصابع قدميه . وهو فى خُفِّ البعير « لحمٌ » رقيق لازِقٌ بباطن المنسم ، إذا أصابته الحجارةُ أدمته فتأذّى به تأذياً شديداً . و « نَقب البعير » إذا رَقَّ خُفُّه وتخرّق ودمى أظلُّه ، فيألم إذا مشى فهو يَظْلَع .

يصف إذلالَ خاله هذيلاً واضطرارَه إيّاها إلى أسوأ المنازلِ

وأخشنها ، طائعةً له كما يطيع البعير فينيخ ويبرك حيث يُستناخ ، رضى الأرضَ أوكرِهَها فجَعْجَعَ مَا جَعْجَع . و « صبَّحها » أتاها مع الصُّبح في أوّل ضوءِ النهار غازياً مستبيحاً . وإنّما قال : « صبّحها » ليدلّ على رَبَاطَةِ جَأْشِهِ ، وقوةِ بأسِهِ وإقدامِه ، فيأتيهم في جبالهم ومعاقلهم أيقاظاً قادرين على أن يلقوه بحدّهم وحديدهم ، فلا ينجيهم ذلك من بَطْشَتِه بهم . فيُنزل بهم من القتل ما يشاء ، ثم ينتهب ديارَهُم ويَشُلُّ إبلَهم ، أى يطردها ويسوقها أمامه غنيمةً ، لا يملكون له دفعاً ولا لما فاتهم به لَحاقاً .

وأمّا قوله « فى ذُرَاها » فبضم الذال جمع « ذُرْوة » (بضم الذّال أو كسرها ، وسكون الراء) وهى أعلى الجبل والسّنام وما أشبههما . ويعنى بذلك جبال هذيل التى تسكنها بالحجاز . وأعظمُ جبالِ هُذيل جبل « عروان » وفى ذروته « الطّائف » ، وليس فى جبال هذيل أعلى من هذا الجبل ، وهو أحد معاقلهم التى يعتصمون بها ، ومَن ضبط هذا اللفظَ بفتح الذّال ، (كما جاء فى شرح التبريزى على الحماسة) فقد صحّف . ومن فسّره بأن « الذُّرى » الكنَف والناحية ، فقد أتى بكلام فاسدٍ ضعيفٍ لا يقوم به المعنى .

وهذه الأبيات الثلاثة جيّدة التقسيم ، وبُطْءُ الحَركةِ فى البيتين الأولين (لا جتماع ستّة زحافات فيهما) توحى ببقيّةٍ من غيظٍ قديم مكظوم ، ولا سيّما فى هذه الأنغام الثلاثة « لبما كان » و « بما أبركها » و « بما صبّحها » ، وتوحى أيضاً بالتّصميم الخفىّ والصلابة . وهذا دالٌّ على أنّ الغناءَ بهما كان قبل تغنّيه بما كان من إجماعِه وتأهُّبِه هو والفِتية من أصحابِه لتبييت هذيل والنِّكاية فيها ، أى قبل القسم الثالث بفترة ، وعند هذا الموضع أفتتح حديثاً عن زمان القصيدةِ وصلةِ بعضها ببعض ،

ولكنّى أرجو أن تصغى بلا مَلَلٍ ولا تهاونٍ ، فإنّ هذا النمط الصعب من الغناءِ يتفلّت عليك إذا أنت لم تحسن الإصغاءَ إليه ، إصغاءَ الخليفةِ العظيم عبد الملك بن مروان ، فإنّ عمرو بن العاص رضى الله عنه ، وهو يومئذ فى نحو التسعين من عمرِه ، وصف هذا الفتى من قريش ، وهو فى الخامسة عشرة من عمره تقريباً فقال (آخِذٌ بثلاثٍ تاركٌ لثلاثٍ : آخذ بقلوب الرّجال إذا حَدَّثَ ، وبحُسنِ الاستماع إذا حُدِّثَ ، وبأيسر الأمرين عليه إذا خُولف . تاركٌ للمِراء ، تاركٌ لمقاربة اللئيم ، تاركٌ لما يُعْتَذَرُ مِنْه) فلعلّ هذا يحبّبُ إليك حُسْنَ الإصغاءِ ولو شَقَّ عليك ما تَسْمع .

وهذا القسم الرابع من الغناء تغنّى به شاعرنا قبلَ القسمِ الثالث بزمن قليل كما أسلفت ، وبعد التغنّى بالقسم الثانى بزمان طويل ، وبعد التغنّى بالبيت الأول من القسم الثانى ، ثم بالقسم الأول كلّه ، بزمان متطاول ممتدّ. ويحسن هنا أن أذكر ما أكثرتُ الإشارةَ إليه من قبل، وهو الفترات التى تغنّى فيها الشاعر بجملة هذا الغناء، وهى خمس فترات، بهذا الترتيب :

الفترة الأولى : تغنّى فيها بالبيت الخامس وحده ، وهو الذى وضعه فى أوّل القسم الثانى ، بيت واحد .

الفترة الثانية : تغنّى فيها بالقسم الأول كلّه ، أربعة أبيات .

وهاتان الفترتان قبل خروجه للطلب بثأر خاله .

الفترة الثالثة : تغنّى فيها بالقسم السابع ، بيتان .

الفترة الرابعة : (أ) تغنّى فيها بالقسم السادس ، بيتان .

(ب) ثم بالقسم الخامس ، بيتان .

وهاتان الفترتان ، كانتا على أثر إدراكه ثأرَ خالِه ، فى طريق عودتِه إلى دياره .

الفترة الخامسة : (أ) تغنى فيها بالقسم التانى ، من البيت السادس إلى الثالث عشر ، ثمانية أبيات .

(ب) ثم بالقسم الرابع كله . ثلاثة أبيات .

(جـ) ثم بالقسم الثالث كله ، أربعة أبيات .

وهذه الفترة بعد إدراك ثأره وعودته بزمان طويل ، وهى فترة الذكرى ، وتغنى فيها بأكثر القصيدة .

والفترة الأولى والثانية متداخلتان ، حتى لو شئت أن تجعلهما فترة واحدة لم تُبعد . والفترة الثالثة والرابعة أشدّ تداخلا ، فلو جعلتهما فترة واحدة لم تخطئ ، وتصير الفترات ثلاثاً فحسب ، فأىّ ذلك رضيته فقد أصبت . وظاهرٌ أنّ الشاعر حين أعاد بناءَ القصيدةِ ، لم يبال بترتيب فترة الغناء وزمنه ، فرتَّبها ترتيباً آخر ، أىُّ عبث به يفضى إلى فساد كبير . ولكى أسهّل على القارئ وأعينه ، أسوق ترتيبَ القصيدة بأقسامها السبعة متتابعة ، مبّينا فى كل قسم فترة التغنِّى به . وأرقام الأبيات على تتابعها :

القسم الأول : غناء الفترة الثانية ، أربعة أبيات (١-٤)

القسم الثانى : غناء الفترة الأولى ، بيت واحد (٥)

ثم غناء الفترة الخامسة (أ) ، ثمانية أبيات (٦-١٣)

القسم الثالث : غناء الفترة الخامسة (ج)، أربعة أبيات (١٤-١٧)

القسم الرابع : غناء الفترة الخامسة (ب) ، ثلاثة أبيات (١٨-٢٠)

القسم الخامس : غناء الفترة الرابعة (ب) ، بيتان (٢١-٢٢)

القسم السادس : غناء الفنرة الرابعة (أ) ، بيتان (٢٣-٢٤)

القسم السابع : غناء الفترة الثالثة ، بيتان (٢٥-٢٦)

(ويحسن بالقارئ أن يثبت هذه الفترات على هامش القصيدة ليسهل عليه متابعة ما نحن فيه) ، وهكذا ترى أن الشاعر ، حين أعاد بناء القصيدة ، قد شعّث أزمنةَ الأحداثِ وأزمنةَ الغناء بأقسامه السّبعة تشعيثاً تامّاً . افتتح القصيدة بالقسم الأول ، أى بغناء الفترة الثانية ، وكان زمنه قبل الخروج للطلب بثأر خاله . ثم أتبعه القسم الثانى ، فبدأه بغناء الفترة الأولى ، وهو بيت واحد قاله حين جاءه نعىُ خاله ، ومع ذلك فقد ضمّه إلى غناء الفترة الخامسة (أ) ، وكانت بعد إدراكه ثأر خاله بزمان طويل ، أى فترة الذّكرى . وفعل ذلك ، على نباعد ما بين زمان البيت الأوّل من زمان هذا القسم والأبيات التى ضمّه إليها . وقد فرغتُ من بيان سبب ذلك من فعله ، فى المقالة الثالثة وأول المقالة الرابعة .

ثم وضع القسم الثالث ، وهو غناء الفترة الخامسة (ج) ، تالياً لغناء الفترة الخامسة (أ) مقدِّما إياه على غناء الفترة الخامسة (ب) ، وعلى غناء الفترة الثالثة ، وغناء الفترة الرابعة بجزئيها ، على أن هاتين الفترتين أسبق من فترة الذكرى ، لأنهما كانتا على أثر إدراكه ثأرَ خالِهِ . وقد فرغتُ فى صدر هذه المقالة من القسم الثالث ، ومن صفته وحركته وأنغامه .

ثم أتبعه هذا القسم الرابع الذى زحزحه عن زمانه ، لأنّه غناء الفترة الخامسة (ب) ، فترة الذكرى أيضاً ، ومقدماً إيّاه أيضاً على غناء الفترتين الثالثة والرابعة ، اللّتين ختم بهما القصيدة ، مع أنّه تغنّى بشعرهما قبل ذلك بدهرٍ طويل .

ومع هذا الذى كشفتُ لك أمرَه ، من « تشعيث الأزمنة » ، أعنى تشعيثَ أزمنةِ الأحداث ، ثم تشعيث أزمنةِ التغنّى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ، يدلك أظهر دلالة على ما قلتُ آنفا : أنّ شاعرنا لم يُرد قطُّ أن يقصّ قصة ، لأنّ القصةَ قِوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدّرَ الأحداثِ على سياق تحدّرِ الزمن . وقد تنبه « جوته » إلى شيء قريب من هذا ، وغفر الله ليحيى حقى ، فمن الأفضل والأسلم أن أقول إن جوته نفسه لا غيره ، هو الذى أساء العبارة بالعربية عن ذلك أشد الإساءة ، حيث قال ، فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩، ص : ٢٨) : « وأروع ما فى هذه القصيدة فى رأينا هو أن النثر الخالصَ الذى يصوّر الفعل ، يصير شعريّاً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها !! ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خلُوّاً تامّاً من كل تزويقٍ خارجى ، يزداد جلالُ القصيدة . ومن يقرأها بإمعان ، لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله !! » انتهى كلام « جوته » . وعلى ما فى هذه العبارة من الغموض والتفكّك ، وعلى أنّ الأمر أيضاً ليس كما يظن « جوته » ، وظنُّه مبنى على ما عهده هو فى أشعارهم ، فإنّه قد نفذ بتوتُّره وتوقّده ، إلى عمقٍ لا بأس به من الإحساس بشيء لا عهد له بمثله . وحسبه هذا من الفضيلة ، بيد أن كلامه الذى سبق هذا ، فى صلة بعض مقاطع هذه القصيدة ببعض ، يدل دلالة قاطعة على أنّ هذا الذى نفذ إليه ، ليس إلّا إحساساً طارئاً مبهماً غامضاً ، لم يأت عن تفكير واضح نافذ ، ولذلك لم يبال بما قاله ولا بما اقترحه أحد ، حتى المستشرقون من بنى جلدته ، أمثال « سير تشارلز لايل » ، و « نكلسون » الذى اطلع على ما قاله وكتبه ، وذكر ذلك فى تقديمه لترجمة القصيدة ، وقد أشرت إليها آنفا .

و « تشعيثُ الأزمنة » ، « تشعيثُ أزمنةِ الأحداث » و « تشعيث أزمنةِ التغنّى » الذى سقط عليه « جوته » خبطَ عشواء ، حين قرأ ترجمة هذه القصيدة فى اللاتينية ، موجودٌ مألوف فى أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفى أمره حتى لا يكاد يُعرف ، وهذا الخفاءُ هو الذى يؤدى ببعض المتهوِّرين إلى الظّنّ باختلال بعضِ القصائد ، فيعمدون إلى إعادة ترتيبها ترتيباً لا ينتهى العجب من سخفه . و « جوته » نفسه فوجىء بالتنبّه إلى هذا « التشعيث » الذى لا عهدَ له بمثله فيما أَلِفَ من الشعر ، ففرح به فرحاً شديداً ، وعدّه أكبر سبب فى روعة هذه القصيدة . ولكن لم يلبث أن انطفأ بريقه فى نفسه ، فانزلق إلى التناقض حين اقترح لها ترتيبًا ينسف هذا « التشعيث » ، الذى فرح به ، نسفاً بمرّة ! وهذا غريبٌ جدّاً من مثله . والله أعلم !!

ولكنّنا نُخطىء خطأً كبيراً في حقِّ الشِّعرِ والشعراء إذا نحن وقف بنا التنبّه على هذين الزمانين وحدهما : « زمن الحدث » و « زمن التغنّى » ، ثم أدرنا النقد عليهما ، لأنّ زمنَ « الحدث » زمنٌ مؤقت مفروض على الشاعر من خارج ، وأكبرُ أثره يكاد يكون قاصراً على إثارة نفس الشاعر وتهيئتها للتغنّى ، وهو زمنٌ سريعُ الانقضاء . و « زمن التغنّى » ، إنّما هو توقيتٌ لاستجابة النفس لحافز الإثارةِ ، ثم بلوغ الاستثارة درجة من النُّضج والتحفُّز ، تجعل الغناء ينفصل عن النَّفْس طليقاً بلا إكراه ولا قسْرٍ . وعند الوهلة الأولى قد يكون « زمن الحدث » و « زمن التغنّى » من القرب والتلاصق والتلازم ، بحيث يكونان كأنّهما زمانٌ واحد . ولكن هذا لا يكاد يبقى على ذلك إلّا فترةً قصيرةً جداً ، وهى الفترةُ المتصلةُ بزَمَنِ الحَدَث ، وهى فترة لا يمكن أن تدوم غيرَ قليلٍ خطفاً ، ثم تنقطع اضطراراً . بيد أن هذا الفترة القصيرة الخاطفة ، هى

التى توشك أن تكون تحدِّد طبيعة نغمِ التغّنى ، سواء انفصل عنها غناءٌ أو لم ينفصل . وقد تتابع بعد ذلك أحداثٌ أخرى ، قبل التغنّى ، أو معه ، وتكون هذه الأحداث المستجدّة وثيقة الصلة بالحدث الأول ، ثم تجرى فى النفس مجرى الحدث الأول ، وتتدخّل أيضاً فى تحديد نغم التغنىّ أو تعديله ، تبعاً لما يكون فيها من قوة أو ضعف ، أو تبقى منعزلة قائمة بنفسها ، تساير الغناءَ المنطلق من الحدث الأوّلِ المثير ، وقد ترفضه بين الحين والحين ببعض ما تتميزُ به عنه . وبانقضاء زمن « الحدث » وزمنِ « التغنّى » الأول ، اضطراراً ، ثم انقضاء ما يليه أيضاً من الأحداث المتصلة بالحدثِ الأول . ينشأ عنها جميعا زمنٌ آخر ، لابدّ من استبانته استبانةً تامةً واضحةً .

ففى هذه الفترة القصيرة الخاطفة ، يتولّد زمن ثالث ، هو « زمن النّفْس » ، وهو مختلف كلَّ الاختلافِ فى طبيعته عن طبيعة « زمن الحدث » وعن طبيعة « زمن التغنِّى » . وذلك أنّ « زمنَ الحدث » زمنٌ متصل محدودٌ ينقطع بانتهاء الحدث ، وبانقضاء تأثيره المباشر على النفس ، و « زمن التغنِّى » ، محدودٌ أيضاً ، وليس له وجودٌ مؤثّر إلّا بعد بلوغِ استثارة النّفس درجةً من النضج والتحفّز تجعل الغناءَ ينفصل عنها طليقاً بلا إكراهٍ وبلا قَسْرٍ . أمّا « زمنُ النفس » فليس من هذين فى شئ ، (وكنت أوشك أن أسمّيه « زمنَ التخلُّقِ » كتخلّق الجنينِ حتى يتم خَلقه ، ولكنى عدلتُ عنه لقُصور دلالته) . فزمنُ النَّفْسِ هو الذى يحمل ما بعثته «أزمنةُ الأحداثِ » على اختلافها أو ترافُدها ، وهو الذى يتحكم من أجلِ ذلك فى نَغَم البيتِ من القصيدة ، أو فى نغم مقطعٍ كاملٍ منها ، وهو الذى يؤثّر فى تخيُّر الألفاظِ والتراكيبِ والدلالاتِ ، فينتظمها النَّغَمُ الواحد ، أو الأنغامُ المختلفة التى يتكون منها لحنٌ واحد

متكامل ، وهو الذى نسميه « القصيدة » . وهو بهذه الصفات التى وصفت زمنٌ متطاولٌ ممتدٌّ لا يَنْقَطِع ، ولا ينقضى إلّا بانقضاء القصيدة والفراغ منها ، وفيه تتولّد المعانى ، وتتخلّق الألفاظ ، وتنفطرُ التّراكيب ، ثم تنفصل عنه تامّةَ التكوين . وفوق ذلك كلّه فإنّ هذا الزمن ، لأنّه زمن مركّب من أزمنةِ نَفْس متداخلة ، مختلفة أو متفقة ، فهو قابل أيضاً لأن يتجزأ وينفصل بعضٌ منه من بعض ، حتى يكون هذا الجزءُ المنفصل هو المؤثّر فى الغناء وفى نغمه ساعةَ الإفضاءِ ، أى عند بلوغِ أقصى « زمن التغّنى » ببيتٍ أو ببعض بيت ، وبمقطع كامل أو ببعض مقطع . وهذا الزمن أيضاً سريعُ الحركةِ ، كثيرُ التقلُّبِ ، طليقٌ من القيود ، يتجمّع فيكون كأنّه ذو طبيعةٍ واحدة ، ثم ينشقّ منه جزءٌ فإذا هو ذو طبيعةٍ مباينة لها بعضَ المباينة ، ولذلك فهو كثير التشكُّل ، مع احتفاظه بخصائص مشتركة فى هذه الأشكال ، والماضى والحاضر وما بينهما عنده شئ واحد ، كأنّها زمنٌ دائمٌ لا يتحرك ، ثم لا انقطاع له . فمن أجلِ ذلك قد يكون « زَمَنُ التغنّى » بعيداً جدّاً من « زَمَنِ الحدث » ، وقد يتخللهما أيضاً « أزمنةُ أحداثٍ » و « أزمنةُ تغنٍّ » ، ومع ذلك يصدر الغناء ، أو المقطع من الغناء ، وهو قريب الشّبه بما صدر منذ قديم ساعة تلاصق « زمن الحدث » و « زمن التغّنى » ، وإن اختلفت أيضاً معانى المقطع الحديث من المقطع الأول القديم كلَّ الاختلافِ . وكذلك نرى أنّ مرورَ الوقتِ لايؤثّر فى « زَمَنِ النَّفْسِ » ، ما دام قائما فيها ، ولا ينقطع إلّا بانقطاع الغناءِ كلّه والفراغِ منه .

و « زمنُ النفس » خفيٌّ جدّاً ، لأنّه كامن فى قرارة النَّفْس الشّاعرة ، متدفّق فى أعماقها السّحيقة ، والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستغراق والاستبطان ، وإن لم يعبّروا عنه باللفظ .

وهو أيضاً الذى ينفذ فى البحرِ الواحد الذى يستخدمُه شاعران وثلاثة وأربعة ، فإذا قصائدُهم كأنّها من بحورٍ مختلفة . وذلك للأثر العظيم الذى يُحدثه « زَمَنُ النَّفْسِ » فى تقسيم نَغَم البحر وأجزائه ، وفى أنفُس الكلمات ، وفى أوزانها ، ثم فى انتظامها مركّبةً فى النَّغَم المُفْرد ، ثم فى أنغامِ القصيدةِ المتكاملة في لحنٍ واحدٍ . وهذا الذى أقوله كان معروفاً عند عَبِيد الشعر فى الجاهلية والإسلام ، يجدونه فى أعماقِ نفوسهم بسليقتهم الصّافيه من الشوائب ، وهى سليقةٌ منفردة بالتقدّم والسّبق على من كان قبلهم من الأمم ، ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ، وعليه بُنِى شعرهم وبيانهم وعروضهم ، وأعانهم على الاستجابة له ما انفتقت به سلائقُهم عن هذه اللغةِ الشريفةِ المستجيبة لما يتطلبه هذا الزمنُ الثّالث « زَمَنُ النفس » في جُثمانِ الغناء ، وهو اللّغةُ وألفاظها ، وفى رُوح الغناء ، وهو الوزنُ والنَّغم .

ومن الدليل على أن أثر « زمن النفس » الذى وصفتُه كان معروفاً عندهم ، ما رُوى من أنّ ذا الرمة أنشد جريراً قصيدة طويلة جدّاً ، هجا فيها بني امرئ القيس بن زيد مناه ، فلما سمعها جرير قال له : لم تصنع شيئاً . ثم أرفده بثلاثة أبيات ، فأخذها ذو الرمة فدسها في وسط شعره ليخفي ، وهي التى يقول فى آخرها :

وَيُهلِكُ بَيْنَها المَرَئِىُّ لَغْواً كما أَلغَيْتَ فى الدِّيةِ الحُوارا

(المرئي ، نسبة إلى امرئ القيس ، و « الحوار » ولد الناقة حين تضعه أمّه ، وهولا يؤخذ في الدّية ولا يُعد) ، ثم سمع القصيدةَ منه الفرزدقُ ، فلما بلغ هذه الأبيات ، أطرق الفرزدقُ ساعةً ، ثم قال له : أعِدْ . فأعاد ، فقال : كذبت وايم الله ، ما هذا لك ! ولقد قاله أشدّ لَحْيين منك (أى فكّين ، ثنية فك) ! ما هذا إلّا شعر ابنِ الأتان (يعنى

جريراً) . فتمييز الفرزدق ثلاثة أبيات مدسوسة فى غمارِ قصيدة طويلة ، (وجرير والفرزدق وذو الرمة من بنى تميم جميعاً) ، يدلك على إدراكهم تمامَ الإدراكِ لهذا الأثر الخفىّ الحادث فى النّغم وفى أجزائه ، وفى أنْفسِ الكلماتِ وأوزانها ، ثم فى تركيبها فى الجملة والنغم ، وكأن هذا الأثر هو النغمُ المميّز للصوت إذ يتكلم متكلمان من وراء ستارٍ بكلامٍ واحدٍ ، فتميَّز صوتَ هذا من صوت ذاك .

فمن أجل ذلك أجدُ أنّ « زمنَ النفس » ، هو الزمنُ الشِّعرى على الحقيقة ، وهو أنفذ الأزمنةِ الثلاثةِ فى غناء الشعراء ، وفى مقاطع هذا الغناء ، وفى تشعيث « زمن الحدث » و « زمن التغنّى » لأنه هو المتحكم فى بناء الغناء وفى تكامله ، وهو الذى عليه المعوّل فى نقدِ الشعر ، إذا كان الناقدُ مفْطوراً على غِرار طبائع الشعراء ، فى تذوّقه للشِّعر ، أى إذا كان عنده القدرةُ على تمثُّلِ « زمنِ النفس » حاضراً فى نفسِه عند تلقّى غناء الشعراء ، ليميّز به أثر هذا الزمن فيما يقرأ ويسمع . أما إذا كان الناقدُ غسيلاً من هذه الفِطْرةِ ، أو من طائفة المتخصِّصين (بحكم ظروف الدراسة وحسب) ، فهذا الزمنُ الثالث يضلِّله ويوقعه فى الحيرة ، بما يُدخله على الشعر من التنوع والتشابه ، والتّشعيث والتّسريح ، والتقديم والتأخير . وقد مضى مَثَلُ الشّاعر العظيم « جوته » ، فإنّ كُمُونَ هذا الزمن الثالث فى نفسه ، فى التغنّى بالشِّعر وفى تذوقه ، وإن لم يدركه إدْراكاً واضحاً ، هو الذى نبّهه إلى ما فُوجِئ به من « التّشعيث » الغريب فى هذه القصيدة . أمّا ثمارُ أشجارِ الدّردار بكمبردج ، « سير تشارلز لايل » و « نيكلسن » ، فلم ينالها نَقْرةٌ (أى لا كثيراً ولا قليلاً) بهذا الذى تنبّه له الشاعر العظيم ، وعدّه سبباً فى رَوْعَةِ القصيدةِ . وذلك لأنّهما ممكن أن يدخلا فى طائفةِ المتخصّصين ! وهما أيضاً لا يملكان

فطرةً كفطرته ، وإن كان عندهما من الأبّهة والفَخْفَخَة ، ومن النَّظرِ الأعلى إلى هذا الحضيضِ الأسْفَلِ ، قدرٌ لا يُستهان به ، ولو تأمّلت قليلاً لوجدتَ أنّ فقدانَ هذه الفطرةِ في التذوّق ، هي التي ألْقَتْ رِقاقَ الحَطَبِ على القَبَسِ الضَّعيفِ ، ثم ظلّت تُحييه بأنفاسِها ، حتّى اشتعلت النّارُ وتوهَّجَتْ بالمسألةِ التي عرضتُ لها في أوّل مقالة . وهي مسألةُ الشِّعر الجاهليّ وادعاءُ أنّه منحولٌ . ومعلومٌ أنّ أول نافخٍ في نارها هو ثمرةٌ من ثمارِ أشجارِ الدّردار بأكسفورد ، وهو « مرجليوث » ، وإن كنت لا أعلم أفي أكسفورد أشجار دردار أم لا ! ولكن ما دامت هذه الثمرات متشابهة فلابدّ أن تكون ثمراتٍ من شجرةٍ واحدةٍ ، فلابد إذن أن يكون في أكسفورد أيضاً أشجارُ دردار ، والله أعلم !

وأرجو أن يكون البيان قد أسعفني على توضيح بعض معاني « زمن النفس » وأثره في الغناء ، وفي بناء مقاطعِه ، وفي امتدادِ لحنِه المتكامل بأنغامِه المختلفة ؛ من فاتحةِ القصيدةِ إلى خاتمتها . و « زمنُ النَّفس » هو الذي شعَّث « أزمنةَ الأحداثِ » و « أزمنةَ التغنّي » في هذه القصيدة ، وهو الذي أقام بناءَها على ما وصفتُ آنفا في ترتيب القصيدةِ ، وفي أزمنةِ التغنّي بها . ولو كنتُ أستطيع أن أوجد لحركةِ نَفْس الشّاعر وأحاسيسه أنساباً تنتمي إليها ، لكي أوضّح ما فعله « زَمَنُ النَّفْسِ » في غنائه ، لقلتُ إنّ القسمَ الرابعَ من القصيدةِ ألصقُهُنّ نسباً بالقِسْمِ الأولِ (١-٤) وهو غناءُ الفترةِ الثانية ، وبالبيتين الأوّلين من القسم الثاني (٥،٦) وأوّلهما من غناءِ الفترة الأولى ، والثاني من غناء الفترة الخامسة ، ومع ذلك فهو منهما بمنزلةِ الولدِ صلبيةً (أي منحدراً من الصُّلْبِ خالص النسب) = ثم هو أيضاً أقربهنّ نسباً إلى بقية القسم الثاني (٧-١٣) وهو غناء الفترة الخامسة ، وهو منه بمنزلة الحفيد .

فهذا القسم الرابع عليه مِسْحَةٌ من الكآبةِ والحُزْن ، كأنّه ظلُّ غَمامةٍ ساريةٍ ، وفيه رنَّة من المضاضة والألم ، كأنّه نشيج مكتوم ، وذلك يُدنيه دنوّاً شديداً من القسم الأول ، ومن البيتين الأولين من القسم الثانى = وفيه من صلابة الكَمد المكظوم ، ومن العَزْم المكْفوفِ ، ومن التّصميم المتلفّع بالوُجومِ ، ما يكاد يجعله ملتحماً بالبيتين الثالث والرابع من القسم الأول . وآثار ذلك فى تشابه النّغم ظاهرةٌ كلَّ الظهورِ . فهذا القسم الرابع دخلَه ثمانيةُ زحافاتٍ فى ثلاثة أبيات ، ستةٌ منها فى البيتين الأولين . وهذا يجعله قريبُ الشبه جدّاً من القسم الأول ، وهو أربعةُ أبيات ، دخلها اثنا عشر زحافاً ، تراكَم فى البيت الثانى وحده خمسُ زحافاتٍ منها ، حتى صار :

فعلاتن ، فعلن ، فعلاتن ، فعلن ، فاعلاتن .

(وهذا هو عروض بحر المديد ، وزحافه الخَبْن فيه : حذفُ الساكن من السّبب الأولِ من « فاعلاتن فاعلن » ، والزحافاتُ كلّها عندى ، عملٌ من عمل « زَمَنِ النّفس » ، وليست اضطراراً ولا لغواً) . وهذه الزِّحافاتُ . كما قلتُ فى المقالة الثانية ، تُحدث فى بحر المديد قبضاً شديداً ، وتزيد أناتَهُ وإحجامَهُ وقلقَهُ ، وتورثه كآبةً ومضاضةً وكمداً ووجوماً ، فهذا النغم المرُاجِف فى القسم الرابع ، وهو من غناء فترة الذكرى ، يطابق معانى النفسِ المختزنة فى القسم الأول ، وهو غناء الفترة الثانية عندما جاء نعىُ خاله ، واختلفت بنوفَهْم حتى قعدتْ عن الأخذِ بثأره .

بيد أنّ هذه الأبيات الثلاثة فى القسم الرابع ، بزحافاتها الثمانية ، متولِّدةٌ أيضاً من الإعجاب بخاله وببأسه وسطوته ، ومتولدةٌ أيضاً من

نَشوة ذكراه الغامرة المتدفِّقة فى أنغام القسم الثانى ، من البيت السابع إلى البيت الثالث عشر ، وهى الأبيات التى لم يدخلها غير تسعة زحافات وحسب ، مع أنّه سبعة أبيات (أى نحو ضِعْف القسم الأول ، وأكثر من ضِعْف هذا القسم الرابع) ، فانسابتْ أنغامها قلقةً سريعةً مسترسلة ، متتابعةَ القبض والبسط ، كأنّها صلصلةُ ماءٍ ينحدر من ينبوعه بين الصفا ، ويتردّد صدى صلصلتِه بين مخارمِ جبال الشعر . ولكن لما كان مولدُ هذه الأبيات الثلاثة ، منحدراً من إحساسٍ قديم ، لا يزال يرجّع نغمَ الأبيات السبعة التى تمّ بها غناء القسم الثانى ، لم يكن لهذا الإحساس من أثر واضح إلّا فى البيت العشرين ، وهو ختامُ الأبيات الثلاثة ، فصار منحدراً سريعاً مسترسلاً ، شديدَ الشبه بها . فمن أجل ذلك قلتُ فى نسبها : إنّها من هذا القسم الثانى بمنزلة الحفيد ، وأيضاً ، فإنّ « زمن النفس » قد عمِل عملَه بمهارةٍ فائقةٍ ، فوجدنا شيئاً يشد فاتحة هذا القسم الرابع ، إلى ختام القسم الثانى ، كأنّه حنين حفيدٍ محزونٍ إلى جَدّه الذى ربّاه ونشّأه ، وذلك أنّ البيت الأول من القسم الرابع ، وهو الذى تسيطر عليه الكآبة سيطرة تامة :

فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِما كان هُذَيْلاً يَفُلُّ

يختلس النظرَ ويديمه إلى جدّه ، وهو البيت الأخير من القسم الثانى الذى يهتز بالنشوة والإعجاب :

يَرْكَبُ الهَوْلَ وحيداً ، ولا يَصْحَبُهُ إلا اليمانى الأفَلُّ

ويطمح إليه من بعيد بالنَّغَم واللفظ : (فلّت ، شَبَاهُ ، يفُلّ) ، ويحنُّ إليه ببعض المعنى وببعض الإحساس ، وإن لم يطمح إليه بتكامل المعانى ، ولا بتلاؤم الإحساس ، ولا باطراد السّياق . فمولدُ هذا القسم

الرابع من الإحساس القديم بترجيع القسم الثانى ، وطموحه وحنينه إلى « يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيداً ..» ، يجعله أشدَّ التصاقاً والتحاماً بهذا الموضع من الغناء ، منه بالقسم الأول والبيتين التاليين له (١-٦) . ولو وقع مثلُ هذا لشاعرٍ لم يتوغَّل فى أسرارِ والنغم توغُّلَ شاعرِنا هذا ، ولم يكن عنده ما عنده من المهارةِ والحِذْقِ والمكر ، لألحق هذا القسم الرابع بالقسم الثانى دون أن يفصل بينهما بشىءٍ ، (أى يضعه قبل : وفتوٌّ هجَّروا) . ولكن حِذق « زَمَنِ النَّفْسِ » الكامن فى أعماقه السحيقة ، نفض يدَه من هذا الخاطرِ ، ولا شكَّ أنّه قد خطر له ، لأنّه لو فعل ما أوحى به لكان مضطرًا أن يرفد هذا القسم الرابع بفاتحة تجعله أشدّ التصاقاً والتحاماً بإحساس البيت الأوّل منه بالقسم الثانى : « خَبَرٌ ما ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌ » ، وبنغم البيت الذى يليه : « بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وكانَ غَشُوماً » (وفيه ثلاث زحافات متتابعة) ، ثم يأتى عندئذ بعد الفاتحة بقوله : « فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ » . وبذلك يكون قد أخرجَ الغناءَ كلّه مخرجَ الرّثاء ، لا مخرج الذكرى = ولكان هذا يقتضيه أن ينقض بناءَ القصيدةِ كلَّه ، وأن يُكسب ألفاظها وأنغامها سمتا آخر غير هذا السّمت ، ولأنزل بالقصيدة كلّها أذيّة مؤلمة ، ولنزلت عندئذ درجاتٍ من ذروتها الشاهقة التى بلغتها . فمن أجل هذا ، ومن مخافتهِ ، أَقْدَمَ « زمنُ النفسِ » على التشعيث ، فقَطَّعَ أواصرَ القسمِ الرابع التى تربطه بالقسم الثانى وخاتمته ، وأنزل بينهما القسمَ الثالث ، وهو آخر ما تغنّى به الشاعر (١٤-١٧) ، لأنّه أدنى إليه نسباً ، وأقربُ إليه شبهاً ، ولأنّه متحدّر كتحدّره ، بل لعلّه أشدُّ منه تحدراً وانسياباً ، وطلاقةً وبشاشةً واهتزازاً ، ووثباً بين البسط والقبض ، كأنّه وقع أنامل راقصٍ ماهرٍ متتابعِ الوثبات على نغم يسرع ، ثم يتأنّى خطفة ، ثم يسرع ، ولذلك لم يدخل هذه الأبيات الأربعة (١٤-١٧) غير أربعةِ زحافات ، مع خلو البيت

(١٦) من الزّحاف ، فهذا المقطع أقلّ المقاطع السبعة كلّها زحافاً ، فذلك سببُ ما وصفتُ من حركته المتحدّرة الطليقة .

وبقطعه أواصِرَ هذا القسمِ الرابع من القسم الثانى (٥-١٣) وَصَلَه وصْلاً متلاحماً جدّاً بنَغَم القسمِ الخامس (٢١-٢٢) وهما بيتان ، فيهما أربعة زحافات ، ثلاثة منها فى البيت الأخير (٢٢) ، وترك البيت (٢١) يستدعى ما قبله بذكرِ « هُذيل » ، الذى تكرّر مرتين فى البيت الثامن عشر ، مع ما فى البيت الثانى والعشرين من المعنى المتصل أشد اتصال ، بمعنى القسم الرابع كله . وهكذا بلغ « زمن النفس » الغاية فى الحذق والمهارة والمكر ، والسّداد أيضاً .

وقد عجبتُ لجوته ، لأنّه وإن لم يعرف العربيةَ لمحَ بإحساسهِ المتوقّد ، وبتوتّره المستجيبِ لنبضاتِ الفنّ ، هذه الصّلة بين هذا القسم الرابع ، وبين القسم الأول ، كما وصفتها آنفاً ، فقال فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ص: ٢٨) حين ذكر ما اقترحه من ترتيب للقصيدة ، قال : « والمقطوعة (!!) الثامنة عشر ، ترجع بنا القَهْقَرى ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضعا مباشرةً بعد المقطوعةِ الأولى !! » (يعنى بالمقطوعة : البيت !!) . وهذا إحساسٌ عجيب جدّاً بالصّلة التى وصفتُها ، قد ضمّنَه فى قوله : « ترجع بنا القهقرى » ، وهذا حسبُه من الفضلِ والبراعةِ . ولكنّك لو طاوعتَ « جوته » وفصَلْتَ البيتَ الثّامن عشر عن البيتين التاسع عشر والعشرين ، لكان شيئاً مضحكاً جدّاً ، ولو وضعتَ ما اقترحه حيث اقترحه ، لكن هكذا : مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً ، كما أَطْرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السّمّ ، صِلّ = وبما أَبْرَكَها فى مُناخِ » ، وهذا كلامٌ فارغٌ جدّاً ، ومضحكٌ جدّاً أيضاً ! وإنّما اقترح ذلك « جوته » لسوء ترجمة « فريتاج » للقصيدة ، ثم لهبوط ترجمته هو

للقصيدة وفسادها ، (ولا داعى لذكرِ ما بعد ذلك !) ، فاقترح هذا الترتيبَ ، اعتماداً على ما فهمه من هذا الخلط والفساد والهبوط ، فى الترجمة اللاتينية والترجمة الألمانية = لا اعتماداً على القصيدة العربية نفسها ، كما كان ينبغى أن يفعل ، وفى فعله هذا من غَطْرسةِ بنى جلدتِه ما كنتُ أحب أن أنزِّهه عنه ، لفضلِه وبراعتِهِ وإحسانِهِ . فلو أنّ يحيى حقى قبل أن يكتب ما كتب فى فاتحة مجلة « المجلة » (مارس ١٩٦٩) ، حمل نفسه على أن يعود فيقرأ هذه القصيدة فى عربيّتها الشّريفة ، لأَنِفَ لنفسهِ ولعقلِه أن يقول ، يذكّرنا ويذكّر الناس : « فلعلهم الآن (!!) حين يقرأون هذه القصيدة ، بعد أن انعكست عليها ترجمةُ جوته ، يرونَها تتوهّج بجمالٍ فذٍّ متجددٍ ، = ولأنف أيضاً أن يقول : « ما أجدرنا بأن نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتزَّله . كما فعل جوته » = ولأَنِف أيضاً أن يقول إن جوته قرأ القصيدة « فرآها مختلةَ الترتيبِ ، (ويعني القصيدةَ العربية !!) ، واقترح لها ترتيباً جديداً » = ثم لأَنِف أشدَّ الأَنَفَة أن يوجه هذا السؤال الذى كلَّفنى كلَّ هذا الجهد إكراماً ليحيى : « كيف إذا صح أنّه فُتاتٌ – (يعنى أيضاً القصيدة العربية !!) – أمدّت جوته بخيط استطاع بفضلِه أن يسلك عليها أبياتاً فى ترتيب منطقى ؟ أفتكونُ قصيدة تأبّط شرّاً وصلتنا مختلةَ الترتيبِ ؟» كلا ، لافُتاتٌ ، ولا اختلال ، وأظنّه صار معلوماً أيضاً أنّه لاخيط ، ولا فضل ، ولا سِلك ، ولا ترتيب منطقى ، ولا حاجة أبداً ، والسّلام ! ولقد قلتُ من قبل أنّى أكره العبثَ أشدّ الكُره ، وأكره أن أشغل الناسَ بما لا قيمة له فى ذاتِه ، فكان الصمت أولى بى ، غير أنّ المضطر يأكل ما حرّم الله ، وتستبشع النفوسُ شَمِتمِه .

* * *

وأعوذُ بربِّ الفلق ، من شر ما خَلَق ، ومن كلِّ صوتٍ بهيم (أى لا ترجيع فيه ولا تطريب) ، وأعود إلى هَزَجِ الغناء ورقراقِهِ المتدفّق . فهذا القسم الخامس (٢١،٢٢) هو الغناء الثالث فى ترتيب ما تغنّى به شاعرنا فى الفترة الرابعة ، فقدّمه على أخويه السابقَيْن له فى « زمن التغنّى » من هذه الفترة ، وهما القسمان السادس والسابع . وقد ذكرت آنفاً أنّه لما قطع أواصر القسم الرابع (١٨،٢٠) التى تربطه بالقسم الثانى (٥-١٣) ، وأقحم بينهما القسم الثالث (١٤،١٧) = أدّى هذا القطع إلى وصله بهذا القسم الخامس (٢١،٢٢) وصلاً متلاحماً أشدّ التلاحم . وبيان ذلك : أنّ « هُذيلاً الذين قتلوا خاله ، وأناموه على مثل الجمر حتى يدرك ثأره منهم ، وملأوا جوفَه كمداً وغيظاً ، وسخيمةً وحِقداً = كان اسمهم هذا خفيّاً متوارياً منذ بدأ بالأبيات الأربعة الأولى التى ذكر فيها أنّه وراء الثأر ، وأنّه بَتَّ عزيمته على الإيقاع بهم ، وطوى ضُلوعه على استباحتهم ، وهو « مطرقٌ يَرْشَحُ موتاً ، كما أطْرَقَ أَفْعى ، ينفُثُ السّم ، صِلُّ » = وظلّ اسمهم هذا خفيًا أيضاً حتى فرغ من التغنّى بخاله (٥-١٣) وظل اسما متواريا فى ضمير الغائب المثير للتنبه فى البيت السادس عشر : « فادّرَكْنَا الثأْرَ منهم » .. ثم ظهر فجأةً ظهوراً مستفيضاً علانية فى البيت الثامن عشر ، حيث ردَّده مرتين فى صدر الغناء وعجزه ، فى دبيب نغم متثاقل وقورِ الوَطْءِ ، لاجتماع ثلاثة زحافات فيه ، تزيد النغم أناة وبطئا وركانة ، وتجعل مسقط « هذيلٍ » على جزئه السريع غيرِ المزاحف : « فلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ » ، ثم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المزاحَف بزحافين متتابعين : (لَبِما كانَ هُذَيْلاً ..» تجعل مسقطه مرتين متخاصرتَيْن (والمخاصَرة ، أخذُ الرَّجُلِ بيدِ الرجل وهما يمشيان معاً) . كأنه ترجيعُ صدى صوتٍ يتردّد بين جبلينِ متناوحين (أى متدانيين متقابلين) ، صوتٍ ضخمٍ أجشَّ منبعثٍ من صدرٍ رابٍ بالكبرياء والتِّيه

والعُنْجُهيّة ، تنسرب فى جلجلة بقية غَيْظٍ قديم مكتوم ، ملثمةً بالألَم والمضاضة والوجوم ، كما وصفتُ ذلك من قبل . ولا غروَ ، فإنه إنما تغنى بهذا القسم الرابع (١٨-٢٠) فى فترة الذّكرى ، بعدما لقى هو والفتيةُ من أصحابه ما لاقوا ، حتى أبلغوا النكاية فى هذيل ، وحتى شفَى منهم غليلَه ، أى كان ذلك بعد عودته إلى دياره بزمان طويل .

وأزيد الأمرَ بياناً ، فإنّ روعةَ « زمنِ التّفس » فى عمله لا تكاد تنتهى . فثلاثة أبيات (١٨-٢٠) من « بحر المديد » ، هذا البحر القلق الذى يهتزُّ نغمُه بين البسط والقبض دِراكاً ، تدخلها ثمانيةُ زحافات ، فإذا هو نغمٌ متثاقل ، ركينٌ ، وقور الوطءِ ، يَدْلِف بما تحمل من بَأْوٍ وشُموخٍ = (دَلَفَ يَدْلِفُ دَليفاً : مشى مشياً بطيئا ثقيلاً متقاربَ الخَطْوِ ، مِشْيةَ حاملٍ ثِقَلٍ . و « البَأْو » بفتح الباء وسكون الهمزة ، التّنفخ والعظمة والتطاول ، و « الشموخ » رفعُ الأنف وإشرافُ الرقبة تعاظماً وتعالياً . واعلم أنّى لا أريد الإغرابَ ، بل وضعتُ هذه الألفاظَ لأصف حركةَ النَّغَم ، وصوتَه ، ووقْعَه ، وتموّجه ، وتصويرَهُ للمعانى فى خلال تَرْجيعهِ الألفاظَ التى يحملها على أجزائه المتلاحقة . ولستُ بمعتذرٍ ، وإنّما أنا مبينٌ بألفاظِ اللغة عن معانٍ مجردةٍ فى النّغم وحدَه ، فوضعتُ ألفاظاً لصفاتِ الأنغام تميزها . وقد مَرَّ بنا كثيرٌ من مثل ذلك فى المقالات ، ولكنّى لم أُشر إليه ، فإن شئتَ فتنبه له) = نغمٌ مصورٌ بُبطْءِ حركتهِ ودليفِه وتثاقله ، لتيهِ تياهٍ ، وكبريائه وعُنْجهيته ، ولأُبّهة ظافرٍ ، غالبٍ ، آيبٍ بأنبل غنيمة غنمها : إدراكُ ثأرِ « قتيلٍ دَمُه ما يُطَلُّ » ، ولو قعد عنه أخواله بنو فهم بقضِّهم وقضيضهم ، ثأر فتى صارم ماضٍ ، فلّت « هذيلٌ » شباه ، وقد قضى دهره يفلّ بيأسه شبا « هذيل » ويُبركها ذليلةً فى كل مُناخ شرس يُدمى أخفافَها وكلاكلها وركبانها ، فيطول فى

الذُّلّ الجارح رُغاؤها وجعجعتُها ، ثم لا يغبّها (أى لا يتأخر) ، بل يفعل ذلك كلّ يوم ، حت ينقضّ عليها كالعقاب المدلّة ، وهى فى الشواهق من جبالها والحصين من معاقلها ، فلا يزال له فيها ، بعد القتلِ نهبٌ لديارِهم ، وشَلّ وطردٌ لأنعامهم .

فهذه العلانية ، وهذا الظهور المستفيض المفاجئ بالتصريح باسم « هذيل » ، بعد خفائه وتواريه من أول القصيدة إلى أن بلغ البيت الثامن عشر ، جعل التصريح باسم « هذيل » كأنّه نورٌ باغَتَ الظلامَ الجاثمَ المستطيل فاضمحلّ ، واستتار كلُّ خفىّ كان فيه . فاستدعى ظهورُ « هذيل » فى هذا السّنا الغامر ، ظهورَ مَن واراهم بالإغفال منذ أول القصيدة ، ثم من أضمرهم بالكناية عنهم فى البيت السادس عشر بقوله : « فادَّرَكْنَا الثَّأر مِنهم » ، وتناصى ما أنزله هو يومئذٍ بهذيل ، بما كان يُنزله خاله بهذيل ، (تناصى : أخذَ هذا بناصية هذا ، والناصية مقدم شعر الرأس) ، وتسلسل النّغم السّريع المتحدّر الذى لا زحاف فيه ، من أول قوله : « ... فى ذُراها مِنْهُ ، بعدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وشَلٌّ » متدفّقا فى نغم البيت الحادى والعشرين : « صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيلٌ بخِرْقٍ ، لا يَمَلُّ الشَّرَّ حتَّى يَمَلُّوا » ، لا يعوقه شىءٌ من زحاف ، إلّا زحافٌ واحدٌ فى « صليت » ، غمره النغم ثم طما ، ليزداد تحدّراً واندفاقاً ، حتى ينصبّ على « يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ » متدفقاً ، فتعترض سلسالَه المنسكب ثلاثةُ زحافاتٍ متدانياتٍ ، فإذا هو مرة أخرى متثاقلٌ ، متأنٍّ ، ركينٌ ، وقورُ الوَطْءِ ، يُذْلِفُ بما فيه من بَأْوٍ وشُموخٍ ، مصوراً مرة أخرى بأَناةِ حركته ودَلِيفه ، لتيه تيّاه وكبريائه وعُنجهيته ، ولأُبَّهة ظافر ، غالب ، آيب من ديار « هذيل » بأبل غنيمة ، بإدراك ثأر خاله ، وبشفاء صدره ، وبالتباهى على أخوالِه الذين قعدُوا عن ثأر أخيهم تأبّط شراً .

وهذا الإبداعُ الخفيّ كلّه من عمل « زمن النَّفْس » ، فهو الذى شعَّث « أزمنَة الأحداثِ » ، و « أزمنةَ التغنّى » ، وأنزلها منازلَها من النّغم المتكامل الذى يتكون منه لحنُ القصيدة من الفاتحة إلى الخِتام . فمن أجل أن أوضِّح ما فى عمل « زَمَن النَّفْس » الكامن فى نفس الشاعر ، وصفتُ ترابطَ الفتراتِ المشعَّثة من أول القصيدة بإيجازٍ ، وكشفتُ عن تعانق أنغام القِسمين المشعَّثَيْن بالتقديم والتأخير ، وهما القسمان الرابع والخامس ، ثم تغلغل الأنغامِ والمعانى واتساقها واتفاقها وتخاصرها ، لترى لو أنَّ شاعراً رام ذلك بمجرد النَّظَر والفِكْر ، لأعجزه أن يصل إلى هذا القَدْر من الإحكام والإبداع ، وقد مضى مَثَلُ « جوته » الشاعر حين أراد أن يرتّب هذه القصيدةَ ، فانهار وانهارتْ عليه . ثم لترى أيضاً أنّ النّغم جزءٌ لا يتجزأ من الشعر ، وأنّه هو الذى يحمل كلَّ أسرارِ النفس الإنسانيةِ ، ومعانيها الكامنة البعيدة الغَوْر ، وأنّه بذلك كلّه هو العامل المؤثِّر فيما ذكرتُه قبل مما يلحق ألفاظَ اللغةِ من الإسباغ والتعرية ، والطىّ والنشر ، ويُصقلها صقلاً حتى تضيء به ويضيء بها . ثم لتعلم أيضاً أنّ شرحَ ألفاظِ الشعر ، بغير تحقُّق من عمل « زَمَنِ النَّفْس » فى الغناءِ وفى نغمه ، وفى ألفاظه وما يحمل من معانٍ تنساب فى موجاته لترفد اللُّغة ، يسقط الشعر ويتركه لغواً لاخير فيه . وقد مضت الأمثلةُ من قبل ، قبل أن أكشف عن حقيقة عمل « زمن النفس » فى غناء الشعراء ، ولو رجعتَ إلى ما مضى فى هذه المقالات ، وأنت على معرفة وبَصَر بما قلتُ ههنا ، أصبتَ شيئاً كثيراً من الوضوح فيما قلت .

وههنا مثل على ما يُحدثه من يتولَّى شرحَ الشعرِ بلا فطرة تؤهله فالمرزوقى يقول فى شرح قوله : « صَلِيَتْ منِّى هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ » ما نصه « ابتُليت هذيل من جهتى برجلٍ كريم يتخرّق فى العُرف (أى المعروف)

مع الأولياء ، وبالفِكْر مع الأعداء » ثم يقول : « صَليت بكذا » أى ابْتليت به ومُنيت ، وأصله من صلاء النار ...» . والمرزوقى إمام جليل من العلماءِ بالعربية ، ولكنّه ليس من العلماءِ بالشِّعر فى شيء ، وقد جزر البيتَ جزراً بسكينِ علمِ اللغة ، واستصفى دمَه بنفسيرِه الذى أساءَ فيه من جهتين . فإنّ قوله :« صَليِتْ منِّى هُذيل » ينبغى أن يظَلَّ محتفظاً بأصلِ معناه ، لا بتأويل لفظه ، فهو قولهم : « صَلِيِ النارَ ، وصِلى بالنار » إذا قاسى حرَّها أو احترق منها ؛ لأنَّه إنّما يشير بهذا الحرف إلى نار الحرب التى أوقدها على هُذيل حتى احترقت بها ؛ وقد حذف « بالنار » وأقام مقامه « بخرق » ليضيف إلى معنى « حرق » ، وسأفسره ، معنى « مُستعِرِ الحربِ » ، وهو الذى يُؤَرِّثُ نارها حتى تصير سعيراً تحتدم شعاليلُه وتنتشر .

وقد أفَضتُ مراراً فيما يتطلبه هذا البحر من التشبيه المنمنم الموجز بالألفاظ التى تتراحب معانيها وتتسع ، فلا أعودُ إليه هنا ، ولكن كُن منه على ذُكْرِ أبداً . وأمّا « الخِرق » فهو عند أهل اللغة ، وهو الذى اتبعه المرزوقى : الفتى الظَّريف فى سماحةٍ ونَجْدةٍ ، السّخى ، المتخرِّق فى الكرم المتّسع فيه . ثم قالوا أيضاً · « الخِرق » من الرّماح ، كالخِرق من الرجال ، واستشهدوا ببيت ساعدة بن جؤية الهذلى :

خِرْقٍ مِنَ الخَطِّيِّ، أُغْمِضَ حَدُّهُ، مثلِ الشِّهابِ رفعتَهُ يتَلهَّبُ

« أغمض حدُّه » رقِّقَ حدُّه حتى صار لا يبين من حِدّته ولمعانه . وما عند أهل اللغة صحيح ، ولكنه لا يصلح لهذا البيت ولا لأشباهه ، لأنَّه يوقع فى غموضٍ مفسدٍ ، وإنّما الذى ينبغى أن يقال ، ثم يزاد على نص كتب اللغة ، فهو أنّ « الخِرق » من الفتيان الذى ينغمس فى لهب الحرب ، ثم يخرج ، ثم يعود فينغمس ثم يخرج يخترق شواجرَ الأسنّةِ

والرّماح والسّيوف سالماً ثم ينفذ ثم يعود ، وهو أيضاً نفس ما يفسَّر به قولهم : « مِخراقُ حرب » ، لا ما فسّروه به من أنّه صاحبُ حروبٍ يَخِفّ فيها . وقد قيل أيضاً « مِخَشّ حَرْب » بكسر الميم ، أى ينفذ فيها ثم يخرج ، ثم يعود ، وهو من قولهم : « خشّ فى الشّى » دخل فيه ونفذ منه . وهذه أبيات لا يصلح فيها غير هذا المعنى الذى فسّرت ، من ذلك قول عامر بن الطفيل ، وهو جاهلىّ :

ولقد أبَلْتُ الخَيْلَ فى عَرَصاتكُمْ   وَسْطَ الدِّيار بكُلِّ خِرْقٍ مِحْرَبِ

« مِحْرَب » أخو حرب عارفٌ فيها ممارِس ، ثم قول حاتم الطائى ، وهو جاهلىّ :

وخِرْقٍ كنَصْلِ السَّيفِ قد رامَ مَصْدَقِى   تعسَّفْتُهُ بالرُّمحِ والقومُ شُهَّدِى

« رامَ مَصْدَقى » ، رام أن يعرفَ صلابتى فى الحرب ، أأصدق فأُقدِم أم أكْذِب فأَنْكِص ؟ وقول عبيد الله بن الحُرّ ، وهو إسلامى :

لَأكْرِمْ بها من مِيتَةٍ إن لقِيتُها   أطاعِنُ فيها كلَّ خِرْقٍ مُنازِلِ

فلو فسّرتَ شيئاً من ذلك بالتخرّق فى الكرم ، فقد دفنتَ الشّعرَ فى تابوتٍ من اللغة . وقوله : « صَلِيَتْ مِنّى » ، فإنّ « منّى » حشو لو سقط لا نحطّ الكلامُ ، ولذهبت كلُّ أنغامه هدراً لو قلت : « صَلِيَتْ هُذيل بخرق ..» ومعنى « مِنّى » ، « من نَفْسى » ، وقد مرَّ بيانُه فى المقالة الثالثة ، عند قوله : « وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنّى ابنُ أُخْتٍ[1] » وقوله : « لا يَمَلُّ الشَّرَّ » ، فالشر معنى معروف مبذول ، وأهلُ اللغة يقولون هو ضدّ الخير ، وهو سوءُ الفعل ، ولكنّ الشعراء يضعونه فى غنائهم ناظرين إلى

(١) انظر ما سلف ، ص ١٤٩.

أصل معناه ، وهو « الشّرر » الذى يتطاير من النّار ، فإذا وقعت شرارة فى شيء أخذت فيه وانتشرت والتهبت ، والأمثلةُ على ذلك لاتكاد تحصر . وكذلك ترى أنّ هذه الكلمات الثلاث : « صليت . بخرق . لا يمل الشر » ، قد التهبت كلّها حتى تطاير لهبها وسطَع على الأنغام المتحدّرة فى هذا البيت الخالى من الزّحاف . وكلّ عبث بحقيقةِ معناها وجعلِها مجازاً ، وتفسيرها بما يؤول إليه المعنى ، كما فعل المرزوقى ، يجنى على القارئ الذى يُحسن الظنّ بالشّراح ، ويقع فى أحابيل علمهم بالعربية ، دون علمهم بحقيقة الشعر .

أما قوله : « يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ » ، فالصّعدة : القناةُ الطويلة اللينة التى تنبت مستقيمةً لا تحتاج إلى تثقيف ، فإذا ركّب فيها السّنان فهى الرّمح ، فيقال للرّمح « صَعدة » على الأصل، لأنّ العمل فى الطّعن بالسّنان لها ، والسّنان بغيرها لا يُغنى شيئًا . و « يُنهل » من « النَّهَل » بفتحتين ، وهو أن تورد الإبلَ فتسقيها فى أول الوِرد ، ثم تردّها إلى العَطَنِ ، ثم تسقيها سقية ثانية ، هى « العَلَل » و « العَلّ » فتردّ بعد ذلك إلى المرعى ، وكذلك تفعل بالرمح ، تطعن به فيشرب الدمَ ، ثم تنزعه ، ثم تردّه حتى ترضى ! ولا تنسَ ما حدثّتُك به عما يطالب به « بحر المديد » من أن تنبذ إليه الكلماتِ المقطعةَ القصارَ التى تقع على تموّجه فتبطئ به أو تسرع ، لا تنس ذلك وأنت تقسم هذه الكلمات على النغم : « كان ، لها ، منه ، علٌّ » فإن هذه النبذ الصّغار ، المدمجة الأوزان ، الملقاة على تسلسله متفرقةً متتابعة ، أبطأت بالنغم إبطاءَ المتلذِّذِ المبتهج الذى لا يريد أن يفرغ من تلذُّذه بما ترك وراءه من قوله : « يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حتَّى إِذَا ما نَهِلَتْ » .

* * *

أشرفنا على غناء القسم السادس ، وقبل أن أخوض فى الحديث المجرّد للشّعر والنّغم ، أُزيح الإبهامَ عن كلماتِ هذا الغناء . فأوّلُ ذلك قوله : « وبَلأْيٍ ما » ، و « اللأْىُ » عند أصحاب اللغة : الإبطاء ، والاحتباس ، واللّبث ، والجُهد ، والمشقّة ، والشّدّة ، ويفسرون قولهم : « فعلتُ ذلك بعد لَأْيٍ » أى بعد جهد ومشقة وإبطاء . وكلّ هذا قريب من قريب . بيد أن قراءة البيت أضرّت به إضراراً شديداً . فالمرزوقى وأبو العلاء المعرى والتبريزى قرأوه : « وبلأْيٍ ، ما أَلمَّت » ثم قال المرزوقى : « قوله : ما ألمّت ، يجوز أن يكون « ما » صِلة ، (أى زائدة) . ويجوز أن يكون مع الفعل بعده فى تقدير المصدر ، يريد : وبلأى ألمت حلالاً . و « الإلمام » أصله الزيارة الخفيفة ، وتُوسّع فيه ، فأجرى مجرى : حصلت عندى » . وهذا كلامٌ باردٌ غثٌّ سقيمٌ ، فاختلسه التبريزى فى شرحه ، فلم يحسّ بشئ من بَرده ، لأنّه نشأ بتبريز ، من إقليم أذربيجان ، وهو إقليمٌ باردٌ جدّاً !! أما أبو العلاء المعرى ، فيما نقله التبريزى من تعليقه على البيت فقال : « وما » فى قوله « ما ألمت » ، يجوز أن تكون زائدة ، وأن تجعل مع الفعل الذى بعدها فى معنى المصدر . و « ألمت » أى قاربت ، قال الشاعر :

فإنك مَيّتٌ كَمَدَ الحُبارَى إذا زارتْ لطيفةُ ، أو مُلِمٌّ

أى ، مقارب ، ومنه قيل : « غلام ملمٌّ » إذا قارب الحُلُمَ « فأساء أبو العلاء وأحسن . أساء القراءة ، وأساء فى « ما » ، وأساء فى الاستشهاد بالبيت ، وأحسن فى تفسير معنى « ألمت » .

والصحيح في قراءة البيت ما أثبتُّه : « وَبِلَأْيٍ مَا ، أَلَمَّتْ » بينهما سكتة لطيفة . و « ما » قد مضى تفسيرها فى المقالة الثالثة ، فى « خَبَرٌ ما ، نابَنا » وقلتُ : « وهى حشوٌ يأتى ليدلَّ على الإعراض عن وصفِ

الشَّيءِ بما ينبغي له من الصِّفاتِ ، لأنَّك مهما بالغْتَ في الصِّفة فلن تبلغ كُنهه . وهذا الحشوُ يُلزمك بعده سكتةً عند إنشاده والترنّم به . ومجيء هذا الحشو ، أسلوبٌ في اختصارِ اللَّفظ ، يُفْضِي إلى اتّساع المعنى ، ويقعُ من بَعْضِ الكلامِ موقعاً لايُدانى ، ويجعل تركَ الصفةِ أشدَّ بلاغاً من ترادفِ الصّفات . ومن قال إن « ما » زائدة في مثل هذا الموضع ، ثم سكت ، فقد أساء ، وإنّما هو مُعْرِبٌ لاغير . وإذن فالمعنى في قوله : « وبلأْيٍ ما » ، أى بجهد شديدٍ مستهلكٍ للقُوى ، وبأىٍّ مشقةٍ لا تكاد توصف .

وأما استشهادُ أبي العلاء فخطأٌ محض من مثله . ولا أطيلُ في اختلاف الروايات ، ولكنّ البيتَ لأبي الأسود الدؤلي ، في قصةٍ نقلها أبو الفرج في « الأغاني » عن المدائني ، في ترجمة أبي الأسود ، قال : « كانتْ لأبي الأسود مولاةٌ يقال لها « لطيفة » وكان لها عبد تاجر يقال له « ملم » ، فابتاعت له أمة وأنكحته إيّاها ، فجاءت بغلام فسمته « زيداً » فكانت تؤثره على كل أحد . فقال فيه أبو الأسود وقد مرضت لطيفة :

وزيدٌ هالِكٌ هُلْكَ الحُبارَى إذا هَلَكَتْ لطيفَةُ ، أوْ مُلِمٌّ

فالقصة تخرج بالبيت من الاستشهاد ، وإن كان فيه بعد ذلك اختلاف في أنّ « ملم » اسم امرأة ، ثم يروى « أو تُلمّ » أى تقارب . والصواب أن يُستشهد بالحديث الذى رواه مسلم في صحيحه : « إنَّ كلَّ ما يُنْبِتُ الرَّبيعُ ما يَقْتل حَبَطاً أو يُلِمّ » ، (حَبَطا ، تخمة) ، وفي حديث آخر : « فلولا أنّه شيءٌ قضاهُ الله ، لألَمَّ أن يذهبَ بَصَرُه » ، أى لكاد يذهب ، ثم قول خليفة بن حمل الطُّهَوى :

أَشَارَ عليها بالإِيادِ ، وحاجِبٌ   من الشَّمسِ دانٍ، قد أَلَمَّ يَغِيبُ

« أشار عليها » أى أشار إليها ، و « الإياد » موضع مرتفع . وكل هذا يراد به : كاد ، وقارب ، ودنا . والشواهد بعد ذلك كثيرة .

أما البيتُ الرابع والعشرون ، فأكثر الرِّواية فيه : « فاسْقِينِيها » ، بالفاء ، وقد كرهتُها ، وآثرتُ ما أثبتُّ عن ابن دُريد فى الجمهرة ، وعن إحدى نُسخ الحيوانِ للجاحظ ، « سقِّنيها » بتشديد القاف ، وسيأتى بيان ذلك . أما « خَلّ » ، فهو عند أصحاب اللغة : « المهزول » ، والقليل اللحم ، والخفيف النحيف الجسم ، والنَّحيف المُخْتلُّ الجِسم ، والمُختَلّ جِسْمُه هَزُل » ، ومثل ذلك يقال فى مواضعه ، ولكنّ الشُّراحَ لا يذكرون غيره فى شرح هذا البيت ، وهو غير مستحسن إن لم يكن قبيحاً جدّاً . والصوابُ أن يقال : « الخَلُّ » من « الخَلَل » وهو الفسادُ والوَهَن . يقال : « فى رأيه خَلَل » ، أى ضَعف وانتشار وتفرّق ، لا يتماسك . ويقال : « أمرٌ مختلّ » أى واهِن لا قوةَ فيه ولا تماسك . ويقال منه أيضاً : « ثوبٌ خَلْخال هَلْهال » إذا كانت فيه رِقّة من البِلَى ، فإذا مسِسْته كاد ينشقّ من رِقَّته وسُخفه وتهالُكِهِ . فينبغى أن يقال فى تفسير « الخَلّ » هنا ، الواهن ، الذى فتّ الجهدُ عظامَه ، وذهب الضَّعْف بقوّتِه ، فهو يتهالك ، ولا يكاد يتماسك ، فإذا أراد أن يقوم ترنّح وتقَعْقَعت عظامُه ، وكاد يسقط من الإعياء ، وكذلك يكون الشّأن بعد طول الجهد ، ويكون ذلك أيضاً من شدّة الغمّ والحُزن . والخمر عندئذ ، إذا شربها المرءُ شدّت عظامه وتماسك . ولذلك قال بُجير بن عبد الله القشيرى ، لما مات هشامُ بن المغيرة المخزومى ، وكان سيّداً عظيماً من سادات بنى مخزوم فى الجاهلية ، فحزن عليه بجير حزناً شديداً حتى تهالك ولم يتماسك ، فشرب خمراً ، فلامته امرأته ، فقال لها فيما قال :

إنك لو شهدت كذا وكذا ..

إذاً لَعَذَرْتِنِى ، أَوْ لَمْ تَلُومِى على كأْسٍ أَشُدُّ بها عِظامى

فشاعرنا إنّما سأل صاحبه أن يسقيه خمراً ، ليشدّ عظامه التى اضمحلَّت قواها ، بعد الجهد الجهيد الذى لاقاه هو والفتية من أصحابه ، حتى أدرك بثأرِ خاله ، وسيأتى بيان ذلك .

* * *

أمّا الآن ، وقد كسحتُ كلَّ إبهامٍ ملقىً على هذا الغناء ، فخنق نغمَه حتى خفَتَ وهمد . فإنّى صارفٌ وجهَ الكلامِ إلى شيءٍ آخر . فقد أسلفتُ البيانَ عن الفترات التى قيل فيها كلُّ قسم من الأقسام السبعة ، وهى أزمنةُ الغناء ، ثم ما دخلَها من التّشعيث ، وهذا القسم السادس ، جعلتُه أول ما تغنّى به فى الفترة الرابعة ، وجعلتُ القسم الخامس تالياً له فى زمن التغنّى . وقديماً وقفتُ متردّداً فى هذا الترتيب ، ثم انكشف لى وجهُه مستنيراً . فخبرُ هذا القسم السادس عندى أنّه لما تمَّ رأىُ شاعرِنا أن يخرج هو والفتية من أصحابه فيبيِّتُوا هُذيلا فى ديارها ، انطلقوا بغَبَشٍ من الليل حتى أصبحوا ، ثم مضوا مهجِّرين فى حَمارَّةِ القيظ حتىّ غابت الشمس ، فواصلوا ليلهم سارِين فى ظلماتِ ليلِ المحاق ، لم يصيبوا شيئاً من راحةٍ حتى شارفوا ديارَ هذيل ، والليلُ داجٍ طيلسانُه على الآفاق ، سوى هلهلةٍ فى نسيجه قِبَلَ المشرقِ ، يلوح من ورائها ضوء مكفوفٌ بسواد ، وذلك فى أعالى الفجر ، فانقضُّوا على هذا الحىّ من هذيل ، يضيء لهم سنا السّيوف المواضى مواضعَ الطعّن فى الأوصال والرِّقاب ، حتى إذا أثخنوا القتلَ ، خافوا انكشافَ الصبح ، فأغمدوا السيوفَ ،

وانقلبوا عِجالا يوغلون فى البادية آيبين ، مهجّرين حتى أمسوا ، فلم يكفّوا حتى ظنّوا أنّهم بلغوا مأمناً ، فوقعوا على الأرضِ وقعةً يلتمسون جِماماً ، من نَصَبٍ متواصلٍ لم ينقطع . فاحتبوا جُلوساً فدبّ الفتور فيهم ، « فاحْتَسَوا أنْفَاسَ نَوْمٍ » وشاعرنا قائم يغدو ويروح يقظان ، ينفض الطريقَ حارساً لهم ، وقد بلغ الجهدُ منه فوق الذى بلغَ منهم ، ويفتّت الفتورُ عظامَه ، لا يكاد يتماسك . فلما رنّحه اللغوب والإعياء ذكر الخمرَ التّى كان حرّمها على نفِسه حتّى يدركَ ثأرَه ، وها هو ذا قد فعل ، إلّا ما يخاف من كرّةِ أحياءِ هذيل عليه وعلى أصحابه ، وتمامُ درك الثأرِ وتمامُ المروءة ، أن يفوت بأصحابه سيوفَ هذيلٍ وأسنّتها . بقى يقظان ساقطاً من الكلال ، يتردّد فى رَيْبه : أحلّت له الخمر بعدُ ، أم هى لا تَحل له حتى ينجُو بأصحابِه نجاةً لا ريبَ فيها ، فيشرب ويشربوا ما شاء وا؟ فكان من حديث نفسه عندئذ :

حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكانت حَرَاماً   وَبِلَأْيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ

فهو يقول لنفسه : الآن حَلّت لى الخمرُ ، وكانت حراما . ثم يسكت متردّدا : أحلّت له حقّاً أم لم تحلَّ بعد ؟ إنّه فى شكٍّ مُريب . ولكنّه لن يستحلّها حتى ينجو بهؤلاء الفِتية ويبلغ بهم مأمنهم ، حيث لا خوفَ ولا ترقّب ولا توجُّس . ثم سكتَ على كَلالِهِ ، ثم عاد بعد قليلٍ يحدّث نفسه : « بَلأْيٍ مّا ، أَلَمَّت تحلُّ » يقول لنفسه : بأىِّ جُهد ، وبأى بَلاءٍ ، وبأى نصَب ، وبأى مخاوف طالت علىّ وقاسيتها ، كادت الخمرُ تحلُّ لى فأشربها ، فأَسْتَفِيق من هذا الكَلال الذى تركَنى عِظاماً تَتَقَعْقَع ، لا أكاد أتماسك ، وأعرض صفحاً عمّا لا يزال يُساورُه من إقدامٍ وإحجامٍ ، وإذا أوّل مَن هَبَّ « سوادُ بن عمرو » فدنا منه وجلَس إليه ،

فعلم أن قد آن لهم أن يرحلوا ، ولكنّ الكلال يدبّ فيه حتى يخاف أن يقعد به ، فلابد من حَسوةِ خمرٍ تردُّ إليه رُوحه ، ويشدّ بها عظامه ، فالطريقُ يطول ، والكَلال يُعيى ، فخرج بالعزم من ذبذبة الشّك والرِّيبة ، والتفت إلى « سوادِ بن عمرو » ، ومدّ إليه يد المتناول ، وهو يقول : « سقّنيها يا سوادَ بن عمرو » ، فسقاه ، فاستعاده ، فشرب أنفاساً ، ثم قال لسواد ، كالمعتذر عن استحلالِه الخمرَ ، قبل حين حِلّها بنجاةِ أصحابه من خيفة الطَّلب : « إنّ جسمى ، بعد خالى ، لَخَلّ » ، وَهَنَ العَظْمُ ، وأخاف أن أرزح إعياءً ، فأنا شاربُها على ما كان ، حتى أشدّ بها عظامى ، وأطيق المسيرَ بهؤلاء الفتية الكرام الرُّقود . ولم تلبث الخمرُ أن تمشّت فى مفاصلِه ، « كتمشِّى البُرء فى السّقم » كما يقول أبو نواس ، فانتشَى ، فهاجَتْ نشوةُ الخمر ، نشوةَ الظَّفَرِ والغلبة واستباحةِ هذا الحىّ من هذيل ، وما سقاهم من كُؤوس الرَّدى ، حتى تركهم صرعى ، كالموتى الذين وصفهم الشريف الرَّضى :

ومُسَنَّدِينَ على الجُنُوبِ، كأَنَّهُمْ   شَرْبٌ تَخاذَلَ بالطِّلاَ أَعْضاؤُهُ

(الطِّلا ، الخمر) . رأى فى نَشْوته مصارِعَهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل ماثلاً لعينيه ، وغَلتْ به النشوة ، فالتفت إلى سوادِ بن عمرو ، وهو ينظر فى عِطْفَيه من الخُيلاء ، وقام قائماً كأنّه جواد مطهّم يمرح مختالاً ويصهل ، ويقول لسواد بن عمر بذلك الصوت الأجشّ ، وبذلك النَّغَم البطيء الدّالف المصوّر لتيه نَشْوان فى كبريائِه وعُنْجُهِيته ولأُبَّهة ظافرٍ ، غالبٍ ، آيب بأنبل غنيمة ، بإدراك ثأر خال قُتل لا يُطَلُّ دمه :

صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ ، بِخِرْقٍ   لا يَمَلُّ الشَّرَّ حتى يَمَلُّوا

يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حتى إذا ما   نَهِلَتْ، كان، لها ، مِنْهُ ، عَلُّ

متلذذاً بموقع هذه النَّبْذ الصِّعار على ختام النّغم ، ومُنْتشيا بنَشْوتَيْن : نشوةِ الخمر التى طال هجرانها ، ونشوة الظّفر الذى طال فى الفَلْج بِهِ إطراقُهُ . فما كاد يطأُ متثاقلاً على زِحافِ الكَلِمة الأُولى من الشَّطر الأوّل « صَلِيَتْ » حتّى نَطلَّق به النَّغَمُ على لسانٍ انطلقتْ به نشوةُ أنفاسٍ من الصَّهباءِ التى تمزَّزَها ، (التمزُّز ، شُربُ الشَّرابِ قليلاً قليلاً) . واندفق النغمُ على مَطْلع البيت الثانى بلا زحاف ، « يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ » ثم استقبلتْهُ ثلاثُ زحافاتٍ متجاوراتٍ ، فتقطَّع اللفظُ على النّغم تقطُّعَ ألفاظِ نَشوانٍ تيَّاهٍ صَلِفٍ : « يُنْهِلُ الصَّعْدةَ ، حتى إذا ما نَهِلَتْ ، كَانَ ، لَها ، مِنْه ، عَلُّ » وإذا نشوةُ الخمرِ ونشوة الظفرِ القريبِ (وهما زَمَن الحَدَث) ، وانطلاقُ اللسانِ بالإنشاد (وهو زمن التغنّى) ، قد انتظمهما معا « زَمَن النَّفْس » ، وقد بلغَت الاستثارةُ أقصى ذُراها من التَّضجِ والتحفّز ، فانفصل الغناءُ على سَجِيَّتهِ بلا إكراهٍ ولا قَسْرٍ .

فعندئذ ، وبدلالةِ حركة النّغم ، تبيَّن لى أنَّ القسم السادس سابقٌ فى الزّمن على القسم الخامس ، ولكن « زَمَنُ النَّفْسِ » ، وهو عاملٌ فى بناءِ النّغم المتكامل ، شعّثها بالتقديم والتأخير ، ليُدمج غناءَ القسمِ الرابع فى غناءِ القسم الخامس حتى يلتحما ، كما بيّنت ذلك من قبل .

وأختم حديثَ هذا القسم السادسِ ببعض ملاحظاتٍ ، عاقنى عن إدماجها فى الكلام ما حاولت أن أصوِّره لك فى شأن تشعيث الأزمنة . فمِن أقرب ذلك إلى ما كنّا فيه أن تعلم ، مرةً أخرى ، أنّ شاربَ الخمرِ عند العَرَبِ ، ليس كالّذى ترى فى زمانِنا من أصحابِ السمادير ، الذين إذا عَبّوا منها التخُتْ ألسنتُهم وعقولهم والتوتْ (الْتَخَّ ، بتشديد الخاء ، اختلط عليه الكلام فلا يَفهم ولا يكاد يُفهم . يقال : سكران ملتخّ ، أى مختلط اللفظ والعقل) ، وإنّما الخمرُ عندهم نشوةٌ وحديثٌ وسخاءٌ

ومروءةٌ ، وأُبّهةُ خُيلاء ، انظر إلى ما يقول جاهليّ قديم ، هو لَقيط بن زُرارة ، من سادات بنى دارم :

شَرِبْتُ الخَمْرَ حتى خِلْتُ أنّى أبو قابُوسَ أو عَبْدُ المَدَانِ

أُمَشِّى فى بَنى عُدُسِ بْنِ زَيْدٍ رَخِىَّ البال ، مُنْطَلِقَ اللسانِ

وهذه صفة شاعرنا ، (أبو قابوس : النُّعمان بنُ المنذر المِلِك . وعبدُ المدان بن الديان ، سيد مذحج من اليمن) ، ولولا التّمادى فى القول ، لذكرتُ أبياتاً جياداً جدّاً لزهير وغيره ، فالشعر فى ذكرِ انطلاقِ اللسان بالبيان فى نشوةِ الخمر كثير مُعْجِب ، وأكثر منه ، ما جاء فى شأن ما يجده شاربُها من العظمة والخيلاء . وقد سلف بعض ذلك فى المقالة الثالثة .

ثم إنّى اخترتُ روايةَ « سَقِّنيها » (بفتح السين وتشديد القاف) ، على ما كثُرت روايته « فاسْقنيها » لأنّى وجدتُ هذه الفاء مفسدةً ، لأنّها تنقل « حديث النفس » هذا ، فتجعله سرداً واحداً ، كأنه قال : « حلّت الخمرُ ، فمن أجل ذلك اسْقِنيها » وهذا ليس بشعرٍ صالحٍ هنا . ثم لأن « سقِّنيها » بلا فاء ، فيها من تصوير حركةِ العجَلة والشّوق ، حتى كأنّك تراه وهو يمدّ إليه يدَ المتناولِ من خلالِ النغم ، وحتى كأنك تراه يتناول بيدِهِ قَدَحاً بعد قَدَح ، قد تلألأ وجهه ، وضحكت عيناهُ بريقاً يومض .

ولعلك لاحظتَ أيْضاً أنّى عددتُ الواو فى « وبلأيٍ » ، واو استئناف ، لا واو حال ، فإنّها تُضعف البناءَ ، وتفسد هذا السكوتَ المتأمِّل الذى وصفتُه لك بين الكلامَين ، بعد « حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكانَتْ حَراماً » ، فالشطران كلامان يباعد بينهما زمن فاصل من السكون .

ثم شئ آخر ، كنتُ أشرتُ إليه في بعضِ المقالات السّالفة ، أنّي أرجّح أَنّ « سوادَ بنَ عمرو » هذا هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، ابن أخي تأبّط شرّاً المقتول ، وابنُ خال هذا الشّاعر ، وذلك لأنّي أحسستُ في قوله : « سَقّنيها يا سوادَ بن عمرو » ، وذكر اسمه ونسَبه ، طرَفاً من العطف ، ومن التحبُّب ، ثم قوله : « إن جسمي بعد خالِي لخَلٌّ » ، كأنّ في قوله « بعد خَالي » تلميحاً إلى الرحم التي تجمعهما . فلذلك رجّحتُ أمرَ هذه القرابة بينهما . وإن كنتُ في الحقيقة أقطع لنفسي بأنّ هذا هو الصحيح ، وإن لم يأت به خبرٌ أو روايةٌ .

أمّا آخرُ شيءٍ ، فإنّي أظنّ أنّ السببَ الذي جعل المرزوقيّ ينزل إلى هذا السُّخف الذي قاله في « وبَلأْيٍ ما أَلَمَّت تَحِلّ » إذ قال : إنّ الخمر حصلت عندي حلالاً = وأنّ السبب في فرار أبي العلاء من حسن الإبانة إلى الإبهام = هو أنّهم ظنّوا أنّ السياق كان ينبغي أن يكون : حلّت الخمر .. وبَلأْيٍ ما حلّت » ، لأنّ إخبارَه بأنّها «حلت له » ، يقتضي ذلك . أمّا أن يقول إنّها حلّت له ، ثم يعود فيقول : بعد لَأْيٍ كادت تحلُّ ، فهو كلامٌ فاسد ، لأنّ « حلت الخمر » ، خبر عن حِلٍّ قد وقع وانقضى ، و « كادت تحلُّ » خبرٌ عن أنّها لم تحلّ بعد ، فتفاسد الكلامان ، فازْورُّوا جميعاً عنه إلى ما رأيت ، إمّا سُخفاً وبَرْداً ، وإمّا فراراً وإبهاماً . وهذا البيت لا تفسير له إلا ما قلتُ لك من قبل في خبر هذه الأبيات الأربعة جميعاً ، (٢١-٢٤) .

ثم أوفينا على القسم السابع ، وبه تمّ هذا الغناء . وأحبُّ أن أجعلَ كلَّ ما فيه واضحاً تمامَ الوضوحِ . فقوله : « تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ » فالضبع شديدةُ الولع بلحومِ الناسِ ، وهي بالجيف أشدّ وَلوعاً ، حتى هي معروفة بنبش القبورِ من شدّة نهمها إليها . وقد قيل في

« ضحك الضبع » إنّه يأخذها ما يأخذ إناثَ البشر من الطمث . وقد ردّ هذا ناسٌ من القدماء ، وقالوا إنّه شئ لا يصح . ومع ذلك فلو صَحّ ، فإنّه لا مكان له في هذا الشعر . وإنّما « الضحكُ » هنا ، تمثيلٌ لصوتِها بصوتِ الضّاحك ، وقد أكثرت العربُ استعمالَ « الضحكِ » للضبع ، فأظنّ أنّ ذلك إنّما كان لأنّهم وجدوا صوتها شبيها بصوت الضاحك ، إذا هي رأت جيفة فصوَّتَتْ تدعو الضِّباعَ إليها . والذى فى كتبِ اللغة : « أنَّ الضَّبْعَ تستبشر بالقَتْلى إذا أكلتهم ، فيَهِرّ بعضها على بعض » ، وهذا عندى ليس بصواب ، بل الصواب أن يقال : إن الضبع تستبشر فرحاً بجيف القتلى ، فتصوّت عندئذ تنادى الضّباع ، فتدعوهنّ إلى الجيفة ، وكذلك يفعل كثيرٌ من الحيوان ، إذا وجد طعاماً صوّت بأصحابه . وماسيأتى بعده فى صفة صوتِ الذئب عندئذٍ ، يدلّ على أنّ ذلك هو المراد بضحك الضبع .

ثم قال : « وتَرَى الذِّئْبَ لَها يَسْتَهِلُّ » ، وفُسّر «استهلالُ الذِّئب» فى غير مادته فى كتب اللغة ، (مادة : هلل) ، فقيل : « يستهلُّ : يصيح ويستعوى الذّئاب » . و « استعواؤها » ، أن يعوى الذِّئبُ ، فتستدلّ الِّذئابُ بعوائِه ، فتأتيه وهى تعوى كالمجيبةِ لَه . و « يستهلُّ » من قولهم : « استهلَّ الرّجل » ، إذا فرح فصاح . ولم أجدهم ذكروا « الاستهلال » فى أصواتِ الذِّئاب ولا وصفوه ، وإنما اقتصروا على « عَوى الذئب ، وضَغَا ، ووَعْوَع » ، فينبغى أن يزاد فى أصواتِ الذئاب « الاستهلال » ، وتفسيره : أن يعوى عواءً يشبه أن تكون فيه رنّة فَرَحٍ واستبشارٍ ، إذا هو رأى جيفةً ، فتسمعه الذِّئابُ فتجتمع إليه مستجيبةً لعوائِهِ . والدليل على أنّ هذا القدر من ملاحظة الفَرَح فى عواءِ الذئب ، عند الظفر بجيفةٍ أو ماءٍ ، وهو جائعٌ أو ظامىء ،

كان معروفاً عندهم : أنّ النجاشيَّ الشاعر ، استعمل لفظاً آخر من الألفاظِ الدّالّةِ على الفرح والابتهاج ، فى أبياته الجياد الغوالى ، فذكر أنّه قد رَمَتْ به الفلواتُ التى تقاذفته إلى ماءٍ قديم آجنٍ ، قد تغيّر ريحه وطعْمُه ولونُه ، فوجد عليه ذئباً ظامئاً جائعاً يعوى باكياً ، لأنّه يجد ريح الماء ، ولكن لا سبيل له إليه ، لأنّه فى بئر عميقة . فلما رأى الشاعرُ بؤسَه وخصاصَته وذُلّه ، دعاه إلى طعامِه ، بلا مَنٍّ عليه ولا بُخل ، فأبى الذئب ، وردَّ عليه دعوته إلى الطعام .

فقال هَدَاكَ الله للرُّشْدِ! إنما دَعَوْتَ لِمَا لَمْ يَأْتِهِ سَبُعٌ قَبْلى

فلسْتُ بآتيهِ ، ولا أستطيعُهُ، وَلاَكِ اسْقِنِى، إنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلِ

فقلتُ: عليكَ الحوضَ! إنى تركتُهُ وفى صَغْوِهِ فَضْلُ القَلُوصِ من السَّجْلِ

فطرَّبَ يَسْتَعْوِى ذئاباً كثيرةً وعَدَّيْتُ، كُلٌّ مِنْ هَوَاهُ عَلَى شُغْلِ

فقال : « فطرَّبَ يستعوى » ، و « التطريب » ، صوت فيه جذَلٌ وابتهاج ، فهذا الصوتُ من عُواءِ الذئب = حين رأى الماءَ عتيداً عنده ، فعوى بأصحابه الجياع الظماءِ من الذئاب يدعوها إلى فضلةِ الماء الباقية فى الحوض الذى شربت منه ناقة هذا العربى الكريم سمّاه النجاشيُّ « تطريبا » ، و « التطريب » ترجيعُ الصوت بالغناء وتحسينه وتزيينه . وهو من الطَّرَب » وهى الخفّة التى تعترى المرء عند شدّة الفرح . فهذا هو نفس المعنى الذى يتضمنه « استهلال الذئب » ، وهو نفسه المعنى المقصود فى « ضحك الضبع » .

و « سِباغُ الطَّيْرِ » هى روايةُ كتاب « التيجان » وحدَه ، أمّا سائرُ الكتبِ فتروى : « وعِتاقُ الطَّير » ، وقد آثرت الرواية الأولى ، على ما فى كتاب « التيجان » من الآفات ، لأسبابٍ . فإنّ « عِتاق الطيرِ »

(جمع : « عتيق » ، وهو الكريمُ الشَّريفُ من كلِّ شئ ، ومن كلِّ حيوان وطائر) ، فهى كرام الطير ، التى تصيد ، وهى ذواتُ المخالبِ المعقَّفة ، والمناسر المحدَّبة (جمع مِنْسَر ، وهى لسباع الطير ، كالمنقار لغيرها مما يأكل الحَبّ) ، ويقال لها : « أحرارُ الطير » ، و « الجوارح » ، و « الكواسب » ، و « المضرحيّات » ، و « الزّوارِق » ، فمنها العُقَاب ، والبازى ، والصَّقر ، والشَّاهين . و « عتاق الطير » تَرهبها الوحش جميعا ، وسباع الطير كلّها . والعِقبان (جمع عُقاب) ، تفزع منها الضّباع والذِّئاب ، وهى تهاجمها إذا كانت على فريسة فتنزعها منها ، لا بل تطاردها وتنقضّ عليها وتصيدها . وقد بيّن ذلك امرؤ القيس ، فقال حين ذكر العُقاب : « صَقْعَاءُ لاحَ لهَا بالسَّرْحَةِ الذِّيبُ » (سمّاها : صفعاء ، لبياضٍ فى رأسها) ، فانصبَّتْ على الذِّئْبِ من جوِّ السَّماءِ ، فأدركتْه ، فنالته مخالبها ، فانْسَلّ هارباً ، وقد شقَّتْ جنبه بمخلبها ، فلاذَ منها بالصّخر ، حتى استغاث بمأوى كالجُحر فانجحر فيه ، ولكن ...

ما أخطأتْهُ المنايا قِيسَ أُنْمُلَةٍ ولا تَحرَّزَ إلّا وَهْوَ مَكْرُوبُ

وظَلَّ منجحراً منها يُراقِبها ويَرْقُبُ العَيْشَ، إنّ العيشَ محبوبُ

(العيش ، الحياة) ، يرجو أن يبرأ مما أصابه مخلبها . فإذا كانت رواية الثِّقات من الرّواة هى « وعتاق الطير » ، فكيف يصحّ اجتماع العِقبان والذئاب والضباع على طعامٍ واحد ؟ وأظنّه مما أخطأ فيه خلف الأحمر ، لإلف لسانه ذكرَ « عتاق الطير » فى الشعر ، ورُبّما زَلّ الراوى الثقة المتقن بالإلف ، فأخذ الناسُ عنه ما لا يصحّ ، فانتشر فيهم . وكأنّ هذا منه .

وأمّا « وسباعُ الطيرِ » ، فهو الصّوابُ ، و « سباع الطير » هى

أكّالة اللحوم ، وكلّ ما أكل اللحمَ خالصاً فهو « سبعٌ » ، طيراً كان أو حيواناً ، والعِقبان والصّقور والبُزاة ، ثم النّسور والرَّخَم والغِربان وأشباهها كلّها من « سِباعِ الطّير » لأنّها كلّها آكلةُ لحم . ولكن إذا قيل « سِباع الطير » فى مثل هذا الموضع الذى تجتمع فيه وتؤاكل الذئاب والضباع ، انصرف معنى « سباع الطير » إلى النّسور والرّخم وأشباهها مما لا يصيد ، وهى لئامُ الطير وخساسها ، لأنّها تأكل الجيَف والميْتة وتريكةَ السّبع ، (أى ما تركه بعد أن شَبع) . هذا ، والنّسْر سبعٌ لئيم ، وهو إن كان له مِنْسَر ، إلّا أنّه ليس له سلاحٌ كسِلاح « عتاقِ الطير » ، فليس له مخالب ، وإنّما هى أظفارٌ كأظفار الدّجاج ، فلذلك لم يُعَدّ فى « عتاق الطير وأحرارها » ، لأنّه غير صبور ، ومع أنّه من أعظم « سباعِ الطير » وأقواها بدناً ، حتى يكون أقوى من العقاب ؛ إلّا أنّه لئيمٌ لا تخافه الذّئاب والضباع كما تخاف العُقاب، وهو يؤاكل الضباع والذئاب ويشاركها فى فرائسها، ولذلك يقول الراعى فى اجتماع النّسر والذئب :

بِمَلْحَمَةٍ لا يستقلُّ غُرابُها
دَفِيفاً، ويُمْسِى الذِّئبُ فيها مع النَّسْرِ

و « الملحمة » حيث تكون الحرب ، وتكثر القتلى ، ويكثر اللحم لعَوافى الطيْر والذّئاب والغربان وأشباهها . وقد أساء المرزوقى فى شرح البيت حيث أبهم فقال : « ويعنى بالعِتاق » ، آكلةَ اللحمان وعافية الجيَف منها « وقد تبيّن مما قلتُ أنّ هذا خلطٌ لا غير . هذا ، وجبال هذيل لا تزال إلى يومنا هذا تعمّم جبالها النّسور ، وذكرُها كثيرٌ فى شعر هذيل ، وقد ذكر ساعدة بن جؤية الهذلى ، النّحل وخلاياها فى ذوائب الجبال فقال :

أَرْىُ الجَوارِسِ فى ذُؤابةِ مُشْرِفٍ فيه النُّسورُ، كما تَحبَّى المَوْكِبُ

(«الأرى» ، عسل النحل ، و « الجوارس » هى النحل تأكل الشجرَ لتعسل) ، يذكر أنّ النسور جُثُومٌ على ذؤابة الجبل كأنّها موكب من السَّفْر نزلوا فقعدوا محتبين . فقوله : « وسباع الطير » ، إنما يعنى النسور فى بلاد هذيل . وأما رواية « عتاق الطير » ، فإنى كرهتها ، وآثرتُ هذه عليها . ولذلك غيَّرتها فى القصيدة المشورة فى أول هذا الكتاب ، وكانت فيما قبل ذلك « وعتاق الطير » .

وقوله : « تَهْفُو » ، فكتب اللغة تقول : « هفا الطائرُ ، أى خَفَق بجناحَيْه وطار » ، وهذا ربّما كان صحيحاً فى غير هذا الشّعر ، أمّا هنا ، فالصواب أن يقال : « تهفو : تخفق بأجنحتها وتدفّ (أى تحرك أجنحتَها وأرجلَها فى الأرض) ، وتنزو شيئاً ثم تقع ، ثم تنزو ثم تقع » . وقد وصف الجاحظ النَّسر إذا أكل بنهمِهِ فامتلأت حوصلتُه من اللّحم ، فقال : « النَّسر طيرٌ ثقيل عظيم ، شرِهٌ رغيب نَهِمٌ ، فإذا سقط على الجيفة وتَملّأ ، لم يستطع الطيران حتى يثبَ وثَباتٍ ، ثم يدورُ حولَ مَسْقِطه مِراراً ويسقط فى ذلك . فلا يزال يرفع نفسه طبقةً طبقةً فى الهواء ، حتى تدخل الرِّيحُ تحتَه » . فهذه الصفة هى التى توضح ما أبهمته كتب اللغة ، وهى التى أراد الشاعر وهو يصور ذلك بقوله : « تهفو بِطاناً » . و « البِطان » جمع « بطين » ، وهو الذى يمتلئ من الطعام امتلاءً شديداً حتى يثقل من الكِظَّة (بكسر الكاف) . ثم قال : « تتخطاهم » ، أى تخطو من فوقهم بوثبةٍ بعد وثبةٍ ، وهذه تمامُ صفة النّسر إذا هفا ، أى ضرب بجناحيه ، ثم ارتفع شيئاً ، ثم سقط ، فهو كهيئة من يخطو فوق شئ . وقوله : « فما تَسْتَقِلُّ » أى لا تكاد تطير ، من قولهم : « استقلَّ الطائرُ فى طيرانه » ، نهض وارتفع فى الهواء .

والذى تفعله النُّسور ضربٌ من المشى ، مشى الطائر ، لا ضرب من طيرانه ، ولذلك قال أبو زُبيد الطائى ، بصف نُسوراً قد أطافت بجريحٍ مثخَن هالك ، به رمَقٌ فى يدهِ وسائره ميِّت ، فهو يذُبّ بيده النُّسور يطردها وهى تأكله :

تَذُبُّ عَنْهُ كَفٌّ بها رَمَقٌ ... طَيْراً عُكُوفاً كزُوَّرِ العُرُسِ

أى هى تنهشه ، وهو يذبّ بيد فيها رَمَق ، والنسور قد استدارت حوله تطوف به كأنّهن زائراتٌ فى عرس ، يتهادَيْن بطاءَ الخَطو فى مَشْيهنّ إلى الوليمة . وكذلك وصفت مشيةَ النسور « بجنوب » . أختُ عمرو ذى الكلب الهذلى ، وهو الذى قتله « تأبّط شرّاً » قبل مقتلِه بقليل ، فى مكان يقال له « بطن شريان » ، فقالت جنوب : « أبلغ هذيلا ...

بأنّ ذا الكلب عَمْراً خيرَهُمْ نَسباً ... بِبطْنِ شَرْيانَ يَعْوِى عنده الذِّيبُ

تمشى النُّسوُر إليه، وهْى لاهية، ... مَشْيَ العذارى عَلَيْهِنَّ الجلابيبُ

« لاهية » ، فى خلاءٍ قفر ، فهى آمنة لا يَذعرها شىء ، فهى تلهو بلحمه تتخطّف منه ، وتمشى متهادية مختالة الخطى ، مشى عذارى فى جلابيبهنّ البيض (والجلابيب جمع جلباب ، وهو مِلْحَفَةٌ واسعة تشتمل بها المرأة) .

أمّا وقد خلّصْتُ ألفاظَ هذا الغناء مما يمكن أن يعوق عن تصور المعانى تصوراً صحيحاً لا إبهامَ فيه ولا لبس ، فقد أصبح من السهل الممكن أن نرى شاعرَنا فى هذا القسم السابع ، وهو بيتان ، قد أتى بشىءٍ جديرٍ بالنظر والتأمل . فهو فى البيت الأول منهما ، شعْشَع أصواتاً تصيخ

لها الآذان ، من خلال لفظَيْن موجزَيْن مجردَيْن من كل تشبيهٍ أو كناية ، ولكنهما يحملان قدراً وافراً من وسم المهارة والحِذْق ، حتّى ولو عددت الناسَ قد استعملوهما فى كلامهم من قبله ، ولا أظنّه صواباً أن نقول إنّه هو أول من استعملهما فى هذا الموضع . فإنّه ألقى بهذين اللفظين المجرَّدين : « تضحك » و « يستهلّ » ، وتركهما بالتجريد التام ، يتولّيان ترديدَ عُواءِ الضباعِ والذئابِ المستجيبة لصوت داعيها ، حين ضحكت أولُ ضبعٍ ، واستهلّ أولُ ذِئبٍ ، فأنصتت لهما الذئابُ والضِّباعُ ثم انطلقت تتعاوى ، فإذا أصداءُ عوائها ترجِّعها شعابُ الجبالِ . ولما قال أولا « نضحك الضبع » فكأنه بعث التّفْسَ للتسمّع ، فلما عاد فقال : « وترى الذِّئبَ لها يَسْتَهِل » ، فأتى بفعل « الرُّؤية » أشرك العَيْنَ والسَّمع جميعاً فى الشُّهودِ ، فلم يقتصر الأمر على سماعِ الضّحك من الضّبعِ ، بل أسبغ عليه سماعَ الضحكِ ورؤيةَ الضاحكِ ، وهو يبدى عن نواجذِه ، ترى البِشْر والإقبالَ والرِّضى فى وجهه . ثم حمل أيضاً صوتُ استهلالِ الذئب ، تهلُّلَ وجههِ وقد تبلَّجَ عن أشداقٍ مُهَرَّتة (مشقوقة شقّاً واسعا) كأنّها شقوقُ العَصا ، كما يقول الشَّنفرى . وبهذه الحركة التى أدخلتْها « ترى » على سياق الغناء ، تمثّلت العينُ الذئابَ والضباعَ تُعاوِى مَن استعواها ، وهى تَمْرُقُ سِراعاً من وراءِ الصُّخورِ ، يتبعُ بعضُها بعضاً ، هاويةً إلى أرضِ المجزرة ، حيث قَتلَى هُذيل لا تُجنّهم القبورُ من كثرتهم ، فإذا هى بين والغٍ فى دمٍ ، ومُنْتَهِشٍ شِلْواً ، وقاضمٍ فى عظام .

ثم يأتى البيت الثانى رافعاً لعينيك صورةً حيّةً متحركةً بألفاظها ، ومُتَمِّمةً لهذا المشهد ، حتى كأنّك تراه عياناً لا تخيُّلاً . ومما هو فوق الحِذق والمهارة هذا التّأنّى فى الوَصْفِ المفصّل ، والذى لا شبيه له فى هذا الغناء كله ، من أوّل بيت إلى أن انتهى إلى هذه الخاتمة الفذّة

الفريدة . تأتّى أناةَ الذى يريد أن يثبّتَ الصورةَ فى موضعٍ مقدَّرٍ مُحْكَمٍ ، حتى لا يفوتَ العينَ شئٌ من تفاصيلها الخفية بين الظِّلالِ والأضواء ، وافتتحه مُترنِّماً مصوّراً فقال : « وسباعُ الطير » ، وبمَهارةٍ وحِذْقٍ ، ترك أن ينساق فى نعتِ ما تفعله هذه السباعُ الجائعةُ بالقتلى ، حين تهوِى إليها ، فتنتش الثيابَ بمناسِرها فتمزّقها عن لحومٍ داميةٍ ، وتنقُر الأعينَ ، وتنسِرُ اللّحمَ نَتْفاً بمناسِرها الحِداد والأظفارِ ، وتنهش الأوصال حتّى تتعرى عظامُها ، كلّ ذلك تركَهُ ليدلّ عليه لفظُ « سِباع الطَّيرِ » ، فإنّ اللفظَ « سباع » وحدَه دالٌّ على كلِّ ذلكِ ، بلا معالجةٍ للوصف . وانصرف إلى ما يُغنى عن هذا كلِّه ، بأن يَتأنَّى كلَّ الأناةِ فى وضع كلِّ لفظٍ فى حاقِّ موضعِه برِفْقٍ ولطفٍ وحذر ، « تهفوُ - بِطاناً - تَتَخَطَّاهُم - فما تشتَقِلُّ » ، فأتى بجميع ما يمكن أن يصوِّرَ حركةَ سباعِ الطير ، وقد بَطُنَتْ ، وتملأَّتْ ، وثَقُلَتْ ، وشِبعَتْ شِبعاً لا شهوةَ بعدَه ، مع شدَّة النَّهم المغروزة فى الطِّباع ، ثم انصرفت عن هذه الجِيَف التى رتعت فى لحومها حتى بشِمَتْ بها ، فجعلت تُرَفْرِفُ بأجنحتها وتثِبُ ثم تقعُ فى الدِّماء ، ثم تثبُ ثم تقع ، وتريد أن تستقلَّ فتطير ، ولكن ما هو إلّا أن تتخطَّى أشلاءَ هذه القتلى بلا مبالاةٍ ، لاهيةً عنها ، وعن الذّئاب والضباع التى كانت تؤاكلها ، ولم تزل بين والغٍ فى دم ، أو منتهشٍ شِلْواً ، أو قاضِم فى عَظم .

ولكنك لا تستطيع أن تخطئ شيئاً واضحاً جدّاً فى هذا الختام الفذّ ، وهو هذا التهكُّم الخفىّ الذى يتضمنه البيتُ الأول كلّه ، فى مصراعيه جميعا ، وهو نسبة « الضحك » إلى الضّبع و « الاستهلال والتطريب » إلى الذئاب ، وأنّ ذلك كان منهما ضَحِكا وتطريباً من رؤية هؤلاء القتلى ، فجاء باللام فى « لقتلى هذيل » وفى « لها يستهل » ،

وهى كاللام الداخلة على التعجب ، كقولك : « عجبت لأمرك ! » ، أى أنّ أمرك دعانى للعجب ، ومن قول حميد بن ثور الهلالى ، وذكر الحمامة وغناءها :

عَجِبْتُ لها! أنَّى يكونُ غناؤها فَصيحاً، ولَمْ تَفْغَرْ بمنطقها فَما

فكأن هؤلاء القتلى ، هم الذين حملوا الضّبع على الضّحك ، والذّئبَ على الاستهلال والتطريب ، بالمعنى الأول لهذين اللفظين .

وأما البيت الثانى فالسخريةُ فيه واضحةٌ جدّاً . فإذا أنت رجعتَ إلى ما كتبتُه عمّا فى فاتحة الغناء من التهكم الخفىّ الذى تتضمنه الأبياتُ الأربعةُ الأولى ، أعنى تهكُّمَ الخفىّ المستتر بأخوالِه ، لما رأى جماعتهم ، وهم كثير ، قد قعدوا عن الطلبِ بثأرهم ، حتى حمل هو عِبْأَهُ عنهم . وهو ابنُ أختهم ، وليس من أنفسهم = إذا رجعتَ إليه علمتَ أنَّ ختامَ الغِناءِ طابقَ فاتحتَه كلَّ المطابقة ، لا فى هذا التهكّم الخفىّ وحدَه ، بل فى الأناةِ والبُطء والتصويرِ جميعاً . (والأبياتُ الأربعة الأولى فيها اثنا عشر زِحافاً ، وهذان البيتان فيهما خمسةُ زِحافات) . وكذلك صارت الخاتمة كأنّها الصّدى الأخير الذى تُختتم به الأنغامُ التى بدأت متثاقلةً فى الأبيات السّتة الأولى (وفيها ستة عشرَ زِحافاً) ، ثم تتحدّر الأنغامُ متطلّقة فى أحدَ عشرَ بيتاً (٧-١٧) ، (وفيها ثلاثة عشرَ زِحافاً) ، ثم تبطئ بطئاً كالأول فى ثلاثة أبيات (١٨-٢٠) ، (فيها ثمانيةُ زِحافات) ، ثم بيتان أقلّ بُطئاً (٢١-٢٢) (فيهما أربعةُ زِحافات) ، ثم بيتان فيهما بعض البُطء (٢٣،٢٤) (فى أحدِهما زِحافان ، والآخر لا زحاف فيه) ، ثم الخاتمة بيتان بطيئان بطء الفاتحة (٢٥،٢٦) (فيهما خمسة زحافات) .

والسَّبَبُ الذى أبطأ بِبيتَىْ الخاتمة هذا البُطء ، هو أنّهما حديثُ

نَفْسٍ مُتْعبةٍ لاغبة ، فهذا الغناء مما تغنّى به فى الفترة الثالثة ، فى ساعةٍ من ساعات توحُّشِه وهو يرقب المخاوفَ لأصحابه ، وقد احتسَوا أنفاساً من النَّوم فهوَّمُوا ، وبقى هو وحيداً يستعيد ما مرّ به فى هذه الساعات القلائل الماضية ، بعد الجهد المرهِق الذى بذله حتى أخذَ بثأرِ خالِه ، وشفَى من « هُذيلٍ » غليلَه . وذَكَرَ خالَه الذى قتلته هذيلٌ ، وألقته فى « غار رخمان » فى أرضِ « هُذيل » ، وتركته نهباً للسِّباع وعَوافى الطير ، فالتفت شَطْرَ بلادِ هُذيل ، ونظرَ ، فتمثَّلت له قتلَى هُذيلٍ بأبشعِ مَنْزِلٍ فى ديارهم ، وبشرِّ حالٍ ، فتغنّى بهذين البيتين دندنةً فى نفسه ، بسخريةٍ وتهكمٍ ، وعلى وجههِ بهجةٌ رضىً يطفئها شحوبُ كَلالٍ ولغوب .

وبيّنٌ بعد هذا كلّه ، أنّ من قدَّم هذَيْن البَيْتَيْن عن موضعِهما ، كما فعل المرزوقى ، فوضعهما بعد البيتين (٢١-٢٢) ، وجعل خاتمة القصيدةِ البيتين (٢٣-٢٤) ، فقد هدَمَ بناءَ القصيدةِ ، ومزّق النغمَ المتكاملَ من الفاتحة إلى الخاتمةِ ، وأفسد ما أتمّه « زمنُ النفسِ » من تشعيثِ « أزمنة التغنّى » ، لتكون الأنغامُ متساوقةً على نِسَبٍ صحيحةٍ محكمةٍ ، وليجعل المنْصِتَ إلى الغناءِ والترنّم مشدوداً إلى النَّغم المتجاوب من أول الفاتحة إلى الخاتمة ، وليبعث نشوتَه بعثاً حتى تتصاعد مع تصاعُدِ النغمِ ، وتتثاقل مع تثاقله بلا ملَلٍ ولا استرخاءٍ ولا ذهولٍ ، ولتتجاوب المعانى المشعَّثة مع أزمنةِ غنائها تجاوباً مطابقاً لفحوى النغم ومعانيه . والتناظرُ بين الفاتحة :

إنَّ بالشِّعْبِ الذى دُون سَلْعٍ لـقـتـيـلاً دَمُـهُ مـا يُـطَـلُّ

وبين ذِكْرِ « قتلى هذيل » ، وما يَحفّ بها من ضَحِكِ الضِباعِ ، واستهلالِ الذئاب ، وعكوفِ سباعِ الطير جائلةً بينها ، تناظرٌ لا يمكن

إغفالُه والإعراضُ عنه ، لا فى الألفاظِ ، ولا فى المعانى ، ولا فى المشهدِ ، ولا فى النغم ، فأىّ بلوى يُنزلُها بهَا من ينقل هذا الغناءَ من موضعِهِ إلى موضعٍ يذلُّ فيه ويستكين ، ويذهب بالذُّلِّ بهاؤهُ ونَضْرَتُه .

* * *

الآن فرغتُ من هذا الغناءِ الفَخْم ، وكنتُ مستطيعاً أن أهزلَ باسم الغناءِ والنَّغم ، فأستوليَ فى كلامى ألفاظاً للتغرير والإثارة ، فأقول « السِّمْفُنِى » و « الهَرْمنِى » وكُروباً وراء ذلك كثيراً !! ولكنّى آثرتُ أن أدعَ الأمرَ حيث هو من القُرْب ، والبُعد أيضا ، لأَنَّ حديثَ النغم كان يقتضينى أن أعود إلى ما قلتُه فى بناء الغناءِ العربى كلّه ، على ما هدانا إليه الخليلُ رحمه الله ، وسمّاه « الأسباب » و « الأوتاد » = وأن أعود أيضاً إلى ما استظهرتُه من أنّ الأوتادَ ، وهى الثوابتُ التى لا يدخلها زِحافٌ ، لها فى كلِّ بحر منازلُ لا تفارقها ، ومن حولها تدور الأسبابُ مزاحَفةً وغيرَ مزاحَفة = وأن أبيّنَ أيضا أنّ « الزحاف » ، ليس ضرورةً كما يُتَوهَّم ، بل هو أصل فى تنوُّع النَّغم ، يعطيه شيئاً جديداً ، ويكسبه معانى جمّة لا تكاد تُحْصر . وكلُّ العمل فى الغناء والترنيم ، هو لمهارَةِ « زَمّنِ النَّفْس » الذى يتولّى القصيدة ، فى إلحاقِ هذه المعانى بالنّغم ، بِنِسَبٍ مضبوطةٍ محكمةٍ مقدَّرةٍ ، صادرةٍ عن حركةِ الأسباب وزحْفها على الأوتادِ والتقائها بها ، لا فى البيتِ الواحد ، بل فى جملةِ الغناء ، من أول بيتٍ فيه إلى آخر بيت . وكنتُ أحِبُّ أن أبيّنَ أنّ أجزاءَ البحورِ التى يُسَمُّونها اليوم « التّفاعيل » ليست عماداً يقوم به بيتٌ واحدٌ ، بل هى دلالةٌ على مواقع الأوتادِ الضَّابطة للنغم ، من حيث يبدأ الغناء إلى أن

ينتهى = وأنّ أجزاءَ القصيدة كُلَّها ، إذا عرَّيْتَها من الكلام ، وجعلتها أوزاناً مجرَّدةً ، (أى فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، كما هو ميزان بحر المديد مثلاً) ، هى موضع النَّظَر والتأمُّلِ ، وموضع الفحْص عن تفسير أنغام القصيد المتكامل ، مهما بلغت أبياته . وكذلك ترى أنّه كان أمراً غيرَ محتمل أن ألجأ إلى هذا التجريد ، لأنّه عسيرٌ جدّاً ، فآثرت أن أصف الأنغامَ وحركتَها ومعانيَها بالألفاظ ، وكان فى هذا من الصعوبة قدرٌ كبيرٌ ، لأنى غفلتُ دهراً طويلا عن تطويعِ الألفاظ لهذه الدلالات المتصلة بالأنغام ، ولأنّى لم أجد أحداً من النّقاد طوَّع ألفاظَ اللغة لوصفِ هذه الأنغام المجردة . وقد ارتكبتُ ذلك وأنا أَعلم النّاسِ بعَجْزى عن إدراكِ مثل هذا المطلب ، ولكنى بذلتُ ما استطعت ، مؤثراً بعض الزَّلل والخطأ ، على ما هو أشدّ منهما ، إذا أنا لجأتُ إلى تجريدِ الأنغام وتعريتِها من الكلام ، ثم رُمت التحدّث عنها هكذا مجرَّدةً عاريةً .

وأدَعُ هذا كلَّه لميقاتِهِ ، فإنّى أريد أن أفرغ وأنتهى إلى غايةٍ . فقد تبيّن ، فيما أظنّ ، أنّ هذه القصيدة من الإحكام والضّبْطِ والتسلسل ، بحيث يصبح كلُّ حديثٍ عن اختلالِ ترتيبها لغواً لا خيرَ فيه . وتَبيَّن أيضاً أن دعوى اختلالِ الترتيب فى الشّعر كلّه ، دعوى عريضةٌ ، وأنّ أمرَها أمرٌ عظيمٌ ، لا يصلُح أن يتكلَّم فيه من خلا إهابُه ، وجرابُه أيضاً ، مما يعين على الفصْل فى مثلِ هذه القضية المعقّدة ، بتعقيدِ عمل « زَمَن النَّفْس » الكامن فى أعماق الشعراء ، وما يتميّز به شعراءُ العرب خاصةً من وضوحِ عملِهِ فى أنفسهم وفى لغتهم وضوحاً لا خفاء له .

ولكنّ البلوى التى حلّت بنا ، من «أشجار الدّرْدار » و « ثمار أشجار الدردار » بكمبردج ، وبأكسفورد ، وبغيرهما من بلادِ الله ، قد بَثَّتْ على قضايا الأدب غارةً من اللّواذع والقوارص ، فتورَّمَت حتى

غطَّت أورامها على كلِّ تبيّنٍ و بَصَرٍ ، إلاّ من عصَم الله . (ملاحظة ، وفائدة جليلة : قال ابن البيطار فى كتاب « المفردات » « الدّردار » ، هى شجرةُ البَقِّ ، لأنَّها تحمل تفاحاتٍ على شكلِ الحَنْظل ، مملوءة رطوبة ، فإذا جَفَّت أو تُفِقَتْ ، أى كُسِرَتْ بالظّفر ، خرج منها ذلك البقّ ، وهو البَعُوض ، فاعلمه ، انتهى ما قاله) .

وتبيَّن أيضاً تبيّناً واضحاً أنّ دعوى من ادّعى من القدماء : أنّ الشِّعرَ منحولٌ إلى تأبّط شرّاً ، أو إلى ابن أخت تأبّط شرّاً على الصحيح = وأنّ الذى نحل هذا الشعر إلى أحدِهما هو « خلَف بن حيّان الأحمر » إمامُ العربية فى زمانه = وأنّه هو قائل هذا الشعر باعترافِهِ ، كما كذب عليه دِعبلٌ الخُزاعى الشّاعر ، فانساق بعضُ العلماء فكذّبُوا بكذِبه = إنّما هى دعوى باطلةٌ ، من قِبَلِ فحصِ الرِّواية ، كما بينتُ فى المقالتين الأولى والثانية ، ثم هى أشدّ بطلاناً من قِبَل نَقْدِ القصيدةِ نفسها ، ودراستها دراسةً صحيحة .

وخَلَفٌ ، رحمه الله ، مهما قيل فى قدرته على التدليسِ ووضعِ الشِّعرِ ، لم يكن قادراً على أن يبلغ هذا المبلغ من التلبس بإحساسٍ منبعثٍ عن « زمن حدثٍ » ،(وهو قتل الخال ، وطلب ابن الأخت بثأر خاله) ، يثير النّفس الشّاعرة حتى تبلغ ، الاستثارة أقصى غايَتِها من النضج والتحفّز ، فتفضى إلى « زمن تغنٍّ » بغناءٍ يفيض على اللسان بلا إكراهٍ ولا قسرٍ ، ثم ينشأ بعد ذلك من « زمن الحَدَثِ » و « زمن التغنّى » ، ذلك الزمن التالث ، وهو « زَمَنُ النَّفْسِ » بلا حدودٍ تحدُّه ، ولا قيود تقيّده ، فيتحكّم تحكّما كاملاً فى ألفاظ القصيدة ومواقعها على مجارى الأنغام ، ويتحكمّ فى تركيب جملها وتقطيعها ، ويتحكم فى سرعةِ النغم وبطئه ، واسترسالِهِ وانقباضه ثم يتحكم فى « أزمنة الأحداث » ،

و« أزمنة التغنّى » بالتّشعيثِ والتّشريحِ والتقديمِ والتأخيرِ ، والتفريق والجمع ، ثم يتحكم فى نغم كلِّ إفضاءٍ على حِدة ، وعلى نغم أجزائه مجتمعةً ، ثم يتحكم فى توزيع هذه الأنغام حتى ينشأ منها لَحْنٌ متكاملٌ شاملٌ للقصيدة كلِّها ، فى بناء الأنغام منضَّدةً محكمَة النِّسب مقدَّرةً تقديراً لا يختلّ .

فمن ظنَّ أنّ ذلك ممكن أن يكون ، فقد نقض أصلَ « الفنِّ » كلِّه ، شعراً كان أو غيرَ شعرٍ ، وألغى السِّرَّ المتحكم ، فى الشعراء وفى أصحاب الفنون جميعاً ، وهو « زمن النَّفْسِ » ، الذى لا يُسلم نفسه وأمره إلى أحدٍ مهما بلغ ، إلَّا لمن كان صادقَ التَّعبير عن نفسه ، صادقَ الإبانةِ عن الدّفينِ من إحساسِهِ ، وغيرُ ممكنٍ أن يُشْكِلَ على ناقدٍ بصيرٍ مثل هذا ، وصدق ابنُ سلّامٍ ، رحمه الله ، حيث قال فى « طبقات فحول الشّعراء » ، « وليس يُشكل على أهْلِ العِلْمِ زيادةُ الرُّواةِ ولا ما وَضَعُوا ، ولا ما وَضَع المولَّدُون » ، يعنى ما وضعوا من الشعر فى شعر الشعراء . ولكننا جَهِلْنا معنى ما قال ابن سلّامٍ ، حين جهِلنا أصولَ النَّقْدِ والتمييزِ ، وحين جَهِلنا دلالةَ ألفاظِ هذه اللغة الشريفة ، وحين جهلنا السَّليقة التى تعين على النَّقد والتمييز . وكان البلاءُ حقّ البلاءِ ، ما نزل بالشِّعر فى زماننا ، إذ وقع فى قبضة طوائف ليس لها أن تقول فيه ، لأنّها ليست من جهابذة الشعر ولا صَيَارِفَته ، ولا حُذَّاقه ، ولا نقّادِ زَيْفِه من صحيحه ، بل سهّل لها التكلّمَ فيه تركُ الحياءِ من الجهل ، وكثافةُ التبجُّحِ بالمعرفة ، وقضاءُ زمانٍ يُنزلُ الأشياءَ كلَّها ، ناطقها وصامتها ، فى غيرِ منازلها التى خُلِقَتْ لها .

ولستُ أدرى بعد هذا كلِّه . ماذا أقول فى « أبى عُبيدٍ البَكْرِىّ » ، الذى قال حين ذكر أبياتاً من هذه القصيدة : « وهى

قصيدة ، ونمطٌ صَعْبٌ » ، أكان أبو عبيد يعنى حقّاً هذا النمطَ الذى كشفتُ عنه ؟ أم كان يعنى نمطَ « بحرِ المديد ، العروض الأولى » ، حين لاحظ ما لا حظه مَن قبله ، من خلوّ أشعارِ العَرَب فى الجاهلية من قصائدَ طِوالٍ فى هذا البحر ، ثم قلّة استعمال من بعد الجاهلية لهذا البحر فى القصائد الطوال ؟

بيد أنّى أستبعد أن يكون أراد « بحرَ المديد » المكوَّن من « فاعلاتن » فاعلن ، فاعلاتن » فإنّ صعوبتَهُ دعوى لا يقوم عليها دَليل ، وأجزاؤه مشابهة بعضَ المشابهةِ لأجزاء « بحرِ الخفيف » ، ثم لأجزاء سائر البحور فى مواقع أسبابها وأوتادها . وأمّا إعراضُ الشّعراءِ عن هذا البحر فلا يمكن أن يكون دليلاً على صعوبته .

فلم يَبْقَ إلّا ما وصفتُ لك فى آخر المقالة الثانية من طابع هذا البحر ، ومن سطوتِهِ على الأَدَاةِ ، وهى اللغة ، وسطوته على الشّاعر ، وهو المترنّم = وما قلتُ من أنّ أنغامَه المتمردة توجب على المترنّم أن يكون فى حالٍ مطيقة لاحتمال سطوتِهِ وعُتُوِّه ، بلا ذُلٍّ فى خُضوعٍ ، ولا تضَعْضُعٍ فى لِين ، حتى يكون مطيقاً لنشطِه وقبْضه ، ولحيرته وقَلَقه ، قادراً على أن يفضَّ عنْه أغلالَ سلطانه بالمهارة والحِذْق ، حتى يرضى البحر بأن ينقاد انقيادَ عزيزٍ قادرٍ ، لِعزيز قادرٍ يحبّه ويرضى عنه .

فإن لم يكن المترنِّم قادراً مطيقا ، انقلب عليه البحرُ وتفلّت منه حتّى لا يحصل من كدّ نفسه إلّا على الُّلجاجة والتعب . فهذه هى الصعوبة كلُّ الصعوبة ، فليت شعرى هل أراد ذلك المعنى أبو عبيد فى كلمتِه « وهى قصيدةٌ ، ونَمَطٌ صَعْبٌ » ؛ لا أدرى ، ولكنّى أظن أنّ الكلمة جرت على لسانه عفواً على السَّجيّة ، من أثر هذه القصيدة ووقْع أنغامِها فى نفسه ، لما قرأها وترنّم بها . وأىّ ذلك كان ، فإنى أجدُها

كلمةَ بصيرٍ بجوهرِ الشّعرِ : إمّا ناقداً فاحصاً ، وإمَّا متذوقاً تأخذه لروائع الشعرِ أرْيَحيَّة واهتزازٌ ، وليس هذا بمستنكرٍ على رجل مثله ، فإنِّى رأيتُ له فى اختياره ، فى كتاب « اللآلى ، فى شرحِ أمالى القالى » ، نظراتٍ مستحسنةً فى نقدِ الشِّعرِ ، فرحمه الله وأثابَه ، وغفر لَهُ ما أوقعتنى فيه كلمتُه من الحرج .

أما الحرجُ الأكْبَرُ ، فهو الذى قذف بى إليه « يحيى حقى » حين أطبقتْ علىَّ جوانُبه ، ولكننى قبلتُ الجُحر الذى أجْحرنى فيه ، إكراماً له ، ولأيامٍ مضت أكلتْ سنينَ من العُمر ، ونحن فى مثل هذا الذى نحنُ فيه اليوم من حديث الشِّعر الجاهلى . ولو كنتُ باكياً على شيءٍ من أمر هذه الدنيا ، لبكيتُ تلك الأيام ! وأيضاً ، فإنِّى قبلته إكراماً لناشئةِ الشّعراء المُحْدَثين والنّقاد ، فإنَّ مآلَ هذا الأمر كلّه إليهم ، فهم وَرَثَةُ هذه اللّغة بمجدِها ، وشرفِها ، وجمالها ، وفنّها ، لا ينبغى أن يضلِّلَهُم عنها ، أو يُبَعْثِر إليها خُطاهم ، مَن عمَد إلى إرْثِ آبائهم من لَدُن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام إلى يوم النَّاسِ هذا ، فسمّاه لهم « تُراثاً قديماً » ليجعله عندهم أثراً من الآثار البالية ، محفوظاً فى متاحف القرون البائدة ، ينظر إليه أحدهم نظرةً من وراء زجاجٍ ثم ينصرف . فإذا أتاح الله لهم ، أو لبعضِهم ، أن يطأ هذا الضلالَ بكبرياء الفَنِّ وعظمتِهِ وصراحتِهِ وحريّته ، فقد ذَلَّلَ لمن بعده وعورةَ الطريق إلى الذُّرى الشّامخة ، وأزاح من مجرى النَّهْرِ المتدفق من منابِعه الخالدة كلَّ ما يعترضُه من صعابٍ ، أشدُّها وأعتاها : التوهّمُ والخوف ، واستطالةُ الطريق ، والعجلةُ إلى شيءٍ إن صبر على امْتناعه اليومَ ، فهو بالغُه غداً وحائزه ، ولهذا الختام بقية ، أسأل الله أن يوفِّقنى إلى إتمامها .

* * *

٦

نَمَطٌ صَعْبٌ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْهَجِ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمْيَانُ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْقَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ!

أبو العلاء المعري

جاء الأمرُ كلُّه اتفاقاً ، فلا أنا أردتُ أن أكتب عن الشعر الجاهلي ، أو عن منهجي في دراسته ، ولا أنا اخترتُ هذه القصيدة : « إنّ بالشِّعب الّذِي دُونَ سَلْعٍ » ، ولا أنا آثَرْتُ هذا اللَّجاجَ في تريب أبياتِها ، أو في شأن افتقار القصيدة العربية إلى ما يُسمُّونَهُ « الوِحْدة » . بل كان أمرى كلُّه على خلاف ذلك .

فمنذ زمانٍ بعيدٍ متقادمٍ ، آثَرْتُ أن أطرح كلَّ ما قِيل في الشِّعر الجاهلي دَبْرَ أُذني ، لأنّي عاصَرْتُ « مِحنة الشِّعر الجاهلي » منذ فَوْرتها في سنة ١٩٢٥ من الميلاد ، وكنتُ شاهدها ، ثم لم أزل أشاهد الآثار التي نتجت عنها إلى يوم النّاسِ هذا . سمعتُ بأُذُني ، وقرأتُ بعيني ، وتأملتُ بقلبي وعقلي ، فلم يُقنعني شيءٌ مما كان يقال يومئذٍ ، ولكنّي ظللت بعدها زماناً مَشْدُوهاً ، كمن وقع من فوق جدارٍ شاهقٍ فارْتَطَم في طينٍ لازبٍ فساخ فيه ، وسُدّتْ عليه مذاهبه . وما كِدتُ أخلصُ حتى عَزَمْتُ على أن أعود أدراجي وحيداً . فارقتُ إخواني وأقراني وأصحابي وزملائي ، وأجمعتُ على أن أبدأ الأمر كلّه من حيث ينبغي أن يكون البدء .

لم أزل من يومئذٍ أُطوِّفُ وحدى في دُروبٍ كثيرة ، تتعانق ثم تنفصل وتتباعد ، ثم تتعانق ثم تنفصل وتتباعد ، وهكذا دواليك . مضت أعوامٌ طِوال ، وأنا أدور في مسارب مختلفة من الآداب والعلوم ، ولكن الذى بقى يشغلني ، في أغمض قرارةٍ من نفسي ، هو الشِّعر ، ثم الشعر الجاهلي خاصة . ولا غَرو ، فإنّ بَدء التمزُّق في نفسي ، بل في حياتي كلها ، إنما انشقَّ عن « محنة الشعر الجاهلي » ، وأنا بعدُ فتى

صغير أخضر، غِرٌّ بيّن الغَرارة كسائر زملائى فى الدراسة . مضيتُ فى غُلَواءِ الشباب ألتمسُ العلمَ والمعرفة والشعر ، وأخوض الغمرات التى يخوضها الجيلُ الذى أنا منه . فمن حيث لا أدرى ولا أتعمد ، صارت كلّ معرفة أكتسبها ، وكلّ علم أقتبسه ، وكلّ تجربة أخوضها ، وكلّ إحساسٍ أنتفِض له ، كأنّه رَتْقٌ لهذا الفَتْق ، حتّى التأم من حيث تهتَّك . فلمّا أصبحت بعد سنين طوال ، وقد التأم ما تصدّع منه ، بدا لى كأنّى سئمتُ كلَّ هذا اللغو الذى أحاط بالشعر الجاهلى ، فأمسكتُ لسانى وقلمى ، عن الخوض فى أمره ، ثم لم أبالِ بشىءٍ إلّا بأن أستمتع وحدى ، فى خلوتى ، بقراءة هذا الشِّعر ودراسته ، ثم بتتبّع ما يُقال فيه ، فأجدُ لذتى فى الرضى عن بعض ما يقوله أصحابُ الجِدّ من الدارسين ، كما أجدها أيضا فى تزييف ما يقول فيه الخائضون ممن يُوسم بأنه من الدارسين . وبقى أمرى كلّه مقصوراً على لذةٍ فى خلوة ! (التَّزْييف ، هنا : ردّ الشيء والحكم عليه بأنّه رديء مغشوش) .

ولستُ أحب أن أتحدث عن نفسى ، وما أعالج منها حين أكتب . ولكنّى فى سرِّ ضميرى ، حين بدأتُ هذه المقالات ، كنت أريد أن أفرغ من الحرج الذى رميتُ بنفسى فيه ، استجابة لأسئلة « يحيى حقى » عن الشئ الذى سَمَّاه « المنهج العلمى » فى دراسة الشعر الجاهلى . كنتُ أريدُ أن أختصر الأمرَ اختصاراً ، فأختمه كله بمقالتين صغيرتين ، أو ثلاث على الأكثر ، بيد أن الأمر سار على غير ما أريد . فلم أكد أبدأ تطبيق بعض منهجى فى دراسة هذا الشعر الجاهلى ، حتى أفلت الزِّمام . وإذا أنا فى منتصف المقالة الثانية ، أبدأ حديثا عن عروض الخليل بن أحمد ، رحمة الله عليه ، ثم عن « بحر المديد الأول » الذى جاءت عليه هذه القصيدة ، وأقول فى ذلك ما بلغَهُ اجتهادى . ثم أبدأ المقالة الثالثة وقد

اختلف الأمر عليّ ، فكان بيِّناً عندئذٍ أنى قد وقعتُ فى صميم الحرج .

فأنا بعد نحوٍ من أربعين سنة ، مضطرٌ أنْ أفارق ما ألفتُه دهوراً طِوالاً بلياليها وأيامها ، من الاستمتاع بلذّةٍ فى خَلْوة ، وما طال عهدى به من إمساك اللسان والقلم عن الخوض فى شأن الشعر الجاهلى . وانتزاعُ النفس من عاداتها شديد عَسِير ، والبيان عمّا طَمَرتْهُ الليالى الطوال والأيام فى أعماق النّفْس بالكتمانِ أشدُّ وأعْسَرُ ، فما ظنُّك إذا كان انتزاع النّفْسِ ، وإرادةُ البيانِ مَطْلوبَيْنِ لأمرٍ هو من السَّعَة والتراحب ، ومن الاختلاف والتمزّق ، ومن بُعْدِ المُرْتَقى ، ومن تَشعُّب المذاهب ، ومن وُعورةِ الطريق ، بالمنزلةِ التى وصفنها مراراً فى خلال حديثى عن هذه القصيدة ؟!

ثم زاد الأمرَ عُسْراً ومشقةً ، أنّى مُقَيَّدٌ بالجوابِ عن أسئلة بعينها ، وفى نطاق مقالاتٍ فى مجلة ، وفى مواعيد يصعب التفصِّى من التزامها ، وما فى كل وقتٍ تُطيق النفوس ، أو نفسى على الأصح ، أن تلتزم بما لابدَّ من التزامه . عادة ذميمة ولا ريب .

ثم جاء الفزعُ الأكبر يسوقنى إلى أعنف مشقة كُتِبَ عليَّ أن أجتازها ، فإنّ فراق العادة والإلف ردّنى إلى السّاعةِ التى تمزّقتْ فيها حياتى ، بل حياةُ جيل بأسْرِه ، تمزّقَتْ وتبعْثرتْ خُطواته ، وذهب فى التّيه ، وفى التّرّهات الصَّحاصح ، كلَّ مَذْهب . (كما يقول شاعرنا القديم ابن مقبل) .

ولو كان الأمْر أمر جيل مضى أكثره ، وبقى أقلُّه مسرعاً إلى غاية كلِّ حيّ ، لهان الأمر ، ولكنّه جيل ألقى فى حياة الأجيال التى جاءت بعده كلَّ ما تمزقت به حياته ، وتبعثرت به خطواته ، منذ كانت محنة

الشعر الجاهلى ، فتسرَّبَ التمزقُ والتبعثر خفيّاً وظاهراً ، فى جيلٍ بعد جيل ، وأنا أشهد وأنظر وأستشفّ وأتوسَّم ، حتى سلَّطَ الله علىّ من يضطرنى إلى أن أفارق إِلْفى وعادتى ، فإذا أنا أجد من التمزّق الذى كان بى منذ دهر بعيد ، كأنه حدث لساعته بآلامه وأوجاعه وكُروبه وغَواشيه . وأطبق علىّ الفزع الأكبر .

لِمَن أكتبُ اليوم ؟! أمّا مَن مضى من أقرانى فقد مضى ، وأَمَّا من بقى منهم فلا حاجة لهم بما أكتب فى أمر « الشعر الجاهلى » . ولكن لابُدّ مما ليس منه بُدّ ، وأَنَّى لى أن أتراجع ؟ أفأكتب إذن لأُبرئ ذِمَّتى من حيث تورطتُ فى التعرّضِ للإجابة عن أسئلة بعينها ، سألها سائل متفكِّة من جيلى وأقرانى ، فأتخفَّفُ له وأتفكّه ، وأغمز بعين ، وأُخرج طرفَ لسان ، ثم أنفتلُ راجعاً إلى خَلْوتى من حيث أتيتُ لأبكى شجوى ، وأمسح بالبكاء ما هاجت الذكرى ؟

أم أكتبُ لجيلٍ غضٍّ ، تسربت إليه آثارُ « محنةِ الشِّعرِ الجاهلى » من حيث لا يشعر ، فهو واقع فى الشّكِّ والحيرة والإِعراضِ وقلّة الاحتفال بالشعر الجاهلى وغير الشعر الجاهلى ، كما وقعتُ فيها وأنا فى غضارة العمر ، حين مزَّقتنى الصدمة الأولى ، ولم أنجُ إلّا برحمةٍ من الله وفضل ، ثم بِنَصَبٍ ناصِب ، وجُهدٍ مضنٍ ، وصبرٍ على الذّلّ طويل . فذكرتُ عندئذٍ ما كشف حيرتى ، مما رواه بعض صغارِ أصحاب الإمام عبد الله بن المبارك (المتوفى سنة ١٨١ من الهجرة) قال : « كنتُ أسبق إلى حلقة عبد الله بن المبارك بليلٍ مع أقرانى لا يسبقنى أحد ، ويجئ هو مع الأشياخ. فقيل له: قد غلَبنا عليك هؤلاء الصبيان! فقال : هؤلاء أرجى عندى منكم ، أنتم ، كم نعيشون ؟ وهؤلاء عسى اللّهُ أن يبلغ بهم » . فعندئذٍ أبصرت طريقى ، وعلمت أنّى راكبٌ أوعرَ الطريقينِ وأشقّهما .

ورأيتُنى ظالماً إن أنا أغفلت حقَّ ناشئة الأجيال العربية عامة ، وحقَّ ناشئة النقاد والشعراء منهم خاصة ؛ لأنهم أرجى الفئتين عندى ، وعسى الله أن ينفع بهم ما أخطأ جيلنا أن ينفع به .

والذى دعانى أن أعدَّ نفسى ظالماً إن أنا أغفلت حقهم علىّ إذا كتبتُ ، هو أنى امتُحِنْتُ قديماً بما يُمتحنون به حديثاً ، وكلّ الفرق بينى وبينهم : أنّى تلقيتُ الصدمة الأولى ، وأنا واعٍ لأثرها فى تمزيق نفسى ، أما هم فقد تسرَّبت إليهم آثارها متغلغلةً متدسِّسةً وهم غافلون . ولولا كتابٌ من الله سبق ، لكنتُ اليوم سائراً فى نفس الدّرب الذى سار فيه زملائى وأقرانى ، ولا نتهيتُ إلى مِثل ما انتهوا إليه من إعراضٍ عن الشعر الجاهلى وغير الشعر الجاهلى . ولكنتُ أيضا أحدَ من يتولَّى قَذْفَ تمزقه فى نفوسهم ليزدادوا تمزقاً ، وأحدَ من يُعديهم بخطاه المبعثرة حتى تتبعثر خطواتهم على الطريق إلى المصير . ثم لبقى هذا كله لا يشغلنى ، كما لم يشغل أحداً من أقرانى ، فى كثير أو قليل .

فإقراراً بفضل الله وبرحمته إذ هدانى وعافانى ، كان حقّاً علىّ أن أجعل ما أكتبه ناظراً إليهم ، باذلاً من الجهد فى الإبانة ما أُطيق ، فهم الوَرَثة ، وكلُّ ما نملك نحن ميراثٌ آيل إليهم غدا أو بعد غد .

* * *

وهكذا كان ما كان . لمّا انقضَّ علىَّ يحيى حقى وأخذنى من غفلتى ، ولم يُفلتنى حتى هاجنى إلى الكتابة عن قصيدة : « إنّ بالشِّعْبِ الّذِى دُونَ سَلْعٍ » ، كان من مقادير الاتفاق المحض أن تكون هذه القصيدة جاهلية ، وأن تكون من القصائد التى ذاع فى الناس وشاع أنها

مصنوعة ، صنعها أحد شيوخ الرواية فى الإسلام ، وهو « خلف الأحمر » (المتوفى سنة ١٨٠ من الهجرة) ، ثم نحلها « تأبَّطَ شرّاً » ، أو ابن أخت تأبَّط شرّاً ، وكلاهما جاهلى هلك قبل الإسلام بدهر . روى ذلك مَن رواه ، وقاله من قاله من قُدماء علماء الأمة ، كما بيَّنْتُ فى المقالتين الأولى والثانية .

ثم كان من مقادير الاتفاق ، أيضاً ، أن تكون هذه القصيدة نفسها ، من القصائد التى تعرَّضَ لها المستشرقونَ الأعاجمُ فى زماننا ، فزعم من زعم منهم أنّ فى ترتيبها اختلالاً ، واقترح لأبياتها ترتيباً آخر .

فههنا قضيتان . القضيةُ الأُولى : قضيةُ الفصل فى صحة نسبتها إلى الجاهلية ، أو بطلان هذه النسبة ، والإقرار بأنها مما صنع خلَفُ الأحمر فى الإسلام ، ونحله إلى شاعرٍ جاهلىّ . وهذه قضية قديمة ، بيد أنّ الفصل فيها كان خليقاً أن يردَّنى إلى « محنة الشعر الجاهلى » ، ثم يُفضى بى إلى أكبر قضيةٍ أثيرت فى زماننا ، وهى دعوى مَن ادّعى أن الشعر الجاهلى ، أو أكثره « منحول » ، أى مصنوع موضوع فى الإسلام ، ثم نسبه الرُّواة عمداً إلى الجاهلية ، لأسباب فصَّلها أصحاب هذه الدعوى .

أمّا القضية الثانية ، فهى قضية الفصْلِ فى ترتيب أبياتها ، وهى قضية حديثة ، وإن كان اختلاف الرواة فى ترتيب أبيات القصائد الجاهلية ، أمراً معروفاً مألوفاً ، بَيَّنْتُ عِلله ووجوهه فى حديثى عن الرواية فى المقالة الأولى والثانية . ولكن نشأ لهذه القضية الحديثة ذيلٌ سابغٌ تسحبه حيث سارت ، فيثير عَجاجةً يسمونها « وحدة القصيدة » وتكون دليلاً على افتقار شعر الجاهلية ، وغير شعر الجاهلية أيضا إلى هذه

« الوحدة » . وهذا الرأى بطبيعته حرىٌّ أن يقذف بى مرة أخرى فى « محنة الشّعر الجاهلى » .

فإذا أنا بين طريقين : أوّلهما ؛ أن أجرّد حديثى للكشف عن أصول منهجى فى دراسة الشّعر الجاهلى ، وهو عملٌ لا أدّعى أنّى قيدتُه أو كتبته ، وإنما هو شئ مخبوء فى غيب ضميرى ، رُكام لم أنبشه ، تقادم عليه الزمن ، يُسعفنى منه ما أشاء عند الحاجةِ أو يستعصى علىّ . فإذا أردتُ أن أقيّده وأكتبه ، كان لزاماً علىّ عندئذٍ أن أراجع ما قضيتُ عمرى كلّه فيه منذ « محنة الشعر الجاهلى » ، وأن أستقصى كلَّ شاردة وواردة مما وقفتُ عليه يوماً ما ، أو تنبهتُ له ، وأن أتتبع كلَّ ما كان عوناً لى على استخلاص منهجى فى دراسة الشعر ، وأن أعيد مرة أخرى ما انقضى وفات قديماً من مناقشتى للأسباب (ولا أقول الحجج والبراهين) ، التى بُنِيَتْ عليها دعوى من ادّعى أن الشعر الجاهلى كله ، أو أكثره ، مصنوع فى الإسلام ، صنعتْه الرواةُ وألزقته بأسماء رجالٍ شعراء ، لا يُدرى أكانوا حقّاً ، أو لم يكونوا قطُّ فى الجاهلية . ثم أنظر مرةً أخرى فى كلِّ قصيدة من شعر الجاهلية ، وكلِّ قصيدة من شعر الإسلام إلى عهد الرواة فى القرن الثانى والثالث ، فأستخرج فَرْقَ ما بينها جميعاً فى أساليب الشعر ، وفى الخصائص التى يكون بها الشاعر شاعراً ، من الوجه الذى يفرِّق بين كلامين ، أحدهما لا شكَّ فى صحته ، وهو شعر الإسلام ، والآخر مشكوك أو مقطوع بأنه قيل فى الإسلام أيضاً ، وإنما هو زُور ملصق بالجاهلية.. ثم ما لا يكاد يُحصى كثرةً من تفاصيل مشنوقةٍ معلقةٍ بهذه القضية.

فإذا ما تَمّ ذلك لى ، عدتُ فاستخلصتُ أصولَ المنهج وقواعده ، فجعلتها أبواباً مُحكمةً ، وفصولاً معقودةً ، مشفوعةً بالحجة والبرهان والمثال والشاهد . وهذا ، كما ترى ، أمر يطول ويشقّ . فإذا سوّلتْ لى

نفسى أنى قادر على أن أكتبه فى مجلة ، كان لزاماً علىّ أن أختصره اختصاراً ، فأطرح منه أكثر براهينه وحججه وأمثلته وشواهده ، ليكون قواعد عارية مجردة . ولو فعلتُ ذلك لم يكن لكلّ ما أقوله قيمةٌ يُعتد بها ، فيما أرى ، لأن الأمر كلّه صار تحكُّماً صِرفاً ، وافْتياتاً محضاً ، ليس لأحدٍ فيه نفع ، ولا ينبغى لعاقل أن يأخذ عن أحدٍ شيئاً إلّا بحجّةٍ يجب التسليم لها .

أمّا ثانى الطريقين ، فأن أنخذ هذه القصيدةَ ، وما زعم الزاعمون من أنّها شعرٌ صنعه « خلَف الأحمر » فى الإسلام ، ثم نسبه إلى شاعرٍ جاهلى ، فأجعلها مثالاً أطبق عليه بعض ما وقَر فى نفسى على طول المدى فى مُدارَسَةِ الشعر الجاهلى ، مع الإشارة فى خلال التطبيق إلى بعض أصول منهجى فى تحقيق نسبة الشعر الجاهلى إلى أصحابه ، وفى تمييز زائف ما يُروى من صحيحه . ثم أتخذ هذه القصيدة أصّلا أطبق عليه منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وفى الكشف عن أسرار جماله وروعته وسموّه . وهو أشقّ أبواب المنهج ، لتشعُّبه وانتشاره ، ولكثرة تفاصيله واختلافها ، ولحاجته إلى ضروب من المعرفة لم تُدرس بعد على وجهها الصحيح ، كعَروض الشعر نفسه ، وما فيه من أسرار النغم ، وعلاقتها بمعانى أنفُس الشعراء وأحاسيسهم وتجاربهم ، وكيف يتم بناء الترنّم بمعانيها فى لحن واحد متكامل ، نسميه القصيدة ، كالذى حاولتُ أن أبيّنه فى الحديث عن « بحر المديد الأول » ، فى طبيعته ، وفى الحالة التى يكون عليها المترنِّم به ، وأثر ذلك فى شعره . كان هذا الطريق الثانى أيسرَ الطريقين علىّ ، وأسرعهما جدوى لمن يقرأ ما أكتب ، على عيبٍ فيه ، فآثرتُ ركوبه على عَوَارِه .

فلما اخترتُ هذا الطريق الثانى ، طريقَ تطبيق المنهج ، حرَصتُ

بعضَ الحرص على تقرير نُبَذٍ من قواعد المنهج وأصوله فى خلال التطبيق ، وأغضيتُ عن بعض العيب والنقص الذى يلحق هذا التقرير . وذلك أنّ بعض هذه القواعد والأصول ، لا يُتبيَّن وجهه ، ولا ينقشع غموضه إلّا بترادف الشواهد المختلفة وتفسيرها وشرحها ، وأنا هنا مقتصرٌ على شاهدٍ واحدٍ لم أتجاوزه ، وهو هذه القصيدة . وأيضاً ، فأنا أكتب ما أكتب مقيّداً بقيد ، لأن أسئلة « يحيى حقى » كانت مقصورة على إحدى القضيتين اللتين مرّ بيانهما ، وهى قضية القصائد المبعثرة فى المراجع ، واختلال ترتيب أبياتها ، وافتقار القصيدة العربية للوحدة ، وما عسى أن يكون كان من جناية الرواية على هذه القصائد . ثم يُعقّب على ذلك بهذا السؤال : « ما هو المنهج العلمى الواجب اتباعه فى هذا البحث ؟ » وهذه أسئلة تستغرق الشعرَ الجاهلى كلَّه ، وما كان من أمر رُواته ورواياته جميعا ، وتطلب لدراسة الشعر الجاهلى منهجاً شاسعاً جامعاً لما شذّ منه ، وما اتفق وما افترق .

وهذا بلاءٌ وفوق البلاء ، وبحرٌ لا ينجو على أهواله سابحٌ . فاضطررتُ طلباً للنجاة ، أن أقيّد نفسى بقيد آخر ، هو أن أقتصر على هذه القصيدة وحدها مرة أخرى . وتَظاهُرُ هذه القيود على ما أريد أن أكتبه فى تقرير بعض قواعد منهجى المطمور فى أعماق ضميرى ، يُلحق بعضَ العيب والنقص بهذا التقرير .

فهذا بلاء آخر ، ومع ذلك فهو أهونُ البلاءَيْن ، إن شاء الله .

وأظنّه صار بيّنا بعد هذا ، أن ثانية القضيتين هى التى كُتِب لها أن تستأثر بأكثر حديثى فى هذه المقالات . وقد حاولت ، فى المقالة الأولى وبعض الثانية أن أقرر ، فى خلال التطبيق ، بعض قواعد المنهج فى شأن

الرواة ، وفى شأن رواياتهم المبعثرة فى المراجع ، وفى شأن اختلافهم فى ترتيب أبيات بعض القصائد التى يروونها ، وكيف يكون العمل والنظر والاستدلال والحكم فى القضية .

ثم بيّنتُ فى المقالة الثالثة[١] أن قضية اختلال ترتيب الشعر قضية معضلة ، لأنها مما يسهُل فيه الدعوى ، والتبجُّح أيضا . وذكرت أن القدماء قد وقفوا على هذا الاختلال ، وأشاروا إليه كثيراً ، حين جمعوا روايات الرواة وقيّدوها فى ديوان مفرد ، ولكنهم قلّما اجترأوا على تعيير الرواية ، حذَراً وحِرصاً وأمانةً ، وعقلاً منهم أيضا ، لأنهم علموا أن قضيّة ترتيب أبيات القصائد ، مع اختلاف الرواية ، أمرٌ صعب على من يرومه ، ولأنّ تيسّر الأداة لمن يُحسن الفصل فيه قليل ، فهابوا ذلك وتجنَّبوه وتركوه لمن يحسنه .

وصريحُ العقلِ قاضٍ بأن هذا الأمر ليس بممتنع على مَن يملك أداته ويحسنه ، وإن كان الخطر فيه بيّنا ، ولا سيّما فى زماننا ، لأنّ كلَّ امرىءٍ يمكن أن يظن فى نفسه أنه يحسنه ، كالذى كان من طائفة المستشرقين من الأعاجم ، وهم الذين اتخذوا اختلال ترتيب الأبيات ، واختلافَ الرواةِ فى رواياتهم ، مَركباً ذَلولا لإحداث إعادة ترتيب القصائد على ما تخيّلَتْ . وسهَّل لهم ذلك أنهم لا يؤولون إلى علم صحيح بلسان العرب ، ولا يؤولون إلى علم صحيح بحياتهم فى جاهلية ولا إسلام ، ولا يؤولون إلى علم صحيح بفن الشعر فى لغاتهم التى ارتضعوها مع الدَّرِّ من أثداء أمهاتهم ، فأنّى لهم أن يؤولوا إلى علم ، أىِّ علم ، بفن الشّعر فى لغة العرب ، وفى شعر الجاهلية خاصّة ؟

(١) انظر ما سلف ، ص: ١٢٩ وما بعدها.

ثم هم لا يؤولون إلى ورَعٍ ولا حذَرٍ ، أما الذى يؤولون إليه بلا ريب ، فهو ما نفخَهُ فيهم استدارةُ الزمان ودَولته من الغطرسة والأبهة والفخفخة . ومن النظر العالى إلى الحضيض الأسفل ، ولهم فى كل ذلك أساليب وصفتُها فى مواضع من المقالة الخامسة . وكان أمر هذه الطائفة هيّنا ، لو بقى ما كتبوه مدفوناً فيما أَلِفوا بلسانهم ، لأن كلّ ما كتبوه لا تكاد تجد له منهجاً يعتمد عليه ، وإنما هى خواطر عارضة ، إذا أنت تحرَّيتَها ومحَّصْتَها آلت إلى مثل وسوسة الموسوس . وقد سلف مَثَلُ « سيرتشار لزلايل » ، و « نكلسن » ، و « فريتاج » الذى ورّط شاعرَ الألمانية « جوته » ، فيما ورّطَهُ فيه من إعادة ترتيب أبياتٍ من هذه القصيدة ، من البيت (١٤-١٧) ، ترتيباً لا يقوم على أساسٍ من العقل ، ولا من الفنّ ، فضلاً عمّا فيه من إلغاء روابط اللغة ، وقلة المبالاة بنحو العربية ، أى بكلّ ما يكون به الكلامُ مستقيماً مفهوماً .

بيد أن خطر هذه الطائفة ، لم يأتِ من أنفسهم ، بل ممّن استجاب لما كتبوه من أهل لساننا . فإنّ مَن استجابَ لهم ، لم يكن يملك منهجاً لدراسة الشعر الجاهلى ، ولم يستبِن له أنه للماضين من علماء أمّته منهجٌ ، ولأمرٍ مّا أحسَّ بافتقادِ المنهج ، وقعدتْ به هِمَّته عن استخلاصِ منهج يُعينُه على دراسةِ ما انتهى إليه من شعر الجاهلية ، فكان لاستدارةِ الزمانِ ودَوْلته التى ترفع قوماً وتَخْفِضُ آخرين ، أثرٌ بليغ فى توجّهه إلى ما عند هذه الطائفة من الأعاجم ، وأثَرٌ أبلغ منه وأنفذ فى نظرته إلى ما كتبوا ، وهُم سَلْخَةٌ من إهابِ أصحابِ السلطان والغَلَبة فى زماننا ، فلم يُطِقْ إلّا أن ينظر إليهم بالنظر الأدنى إلى القمم المُشْمَخِرَّة ، فسلّم تسليماً أن لهذه السَّلْخَةِ مَنْهجاً فى دراسة آداب العرب ، تضارع منهج علماء هذه الأمم الغالبة وأدبائها فى دراسة آداب لغاتهم وعلومها . وبهذا القياس وحده ،

قرّر أنّ لهم فى دراسة آداب العرب منهجاً ، وأنّ هذا المنهج صحيح محكم ، أى أنّه توهّم ، فى الحقيقة ، منهجاً فيما ليس له منهج على الإطلاق .

ومعلوم أنّه ليس لأحدٍ من هذه الطائفة فى آداب أمّتِهِ رأىٌ يُذكر ، أو دراسةٌ تُعتمد ، ولو تكلم فى آدابها بمثل الأسلوب الذى يتكلم به فى آداب العرب ، لا تخذوه تُحفة يتهادَونها فى الأباطيل والأسمار .

وقد كشفتُ بتطبيق المنهج الذى استخلصتُه من دراستى ، عن أنّ دعوى اختلال ترتيب بعض القصائد ، دعوى لا تقوم أحياناً كثيرة على أساس صحيح ، بل مردُّها إلى سوءِ الفهم = وإلى قِلّة التحرّى عن معانى الكلمات فى موقعها من الشعر = وإلى الجهْلِ بأساليب الشعراء فى بيانهم عن ضمير أنفسهم بهذه الألفاظ والتراكيب = وإلى الإبهام الذى ينشأ من التهاون فى تمييز الفروق بين المعانى المشتركة فى الألفاظ والتراكيب = وإلى العجز عن تمثّل القصيدة بمناهجها ومعانيها وظلالها ، ومواقع جثمان ألفاظها على أجزاء النغم فى بحر الشعر = وإلى ماتتضمنه ألفاظُ كلِّ شاعر على جِدَتِه من ألوان الإسباغ والتعرية = ثم إلى الخلط الشديد ينزلق إليه من لا يستطيع أن يفرق بين اختلال الترتيب فى رواية الرواة ، وبين « التّشعيث » الذى هو سرٌّ من أسرار البيان الإنسانى ، إن وجدتّه قليلاً عند الشعراء من غير العرب ، فإنك واجدُهُ فى أشعار الجاهلية أشدّ ظهوراً وتفشّياً وعمقاً ومهارةً وغموضاً .

وهذا الخلط بين اختلال ترتيب الرّواية وبين « التّشعيث » هو الذى يؤدى إلى غموض المعانى على ملتمسها ، ثم كان بعد ذلك من أكبر الأسباب التى أثارت مَن لهِج بإعادة ترتيب القصائد ، فزلّ كلَّ زلل ، ثم

كانت أكبر ما أغرى بالفتنة الحديثة ، وهى دعوى افتقار الشعر الجاهلى والإسلامى أيضاً ، إلى ما سمّوه « وحدة القصيدة » ثم طالت اللّجاجة فيه .

* * *

وأنا إن كنتُ لم أتناول موضوع « وحدة القصيدة » بصريح الذِّكر فى هذه المقالات ، فإنى كشفت بتطبيق منهجى على هذه القصيدة ، عن أن « الوحدةَ » كائنةٌ فى الشعر الجاهلى ، واضحةٌ فيه كلَّ الوضوح = وأنّ كلَّ عَبَثٍ بترتيب أبياتها ، أو ترتيب أقسامها السبعة ، يهدم بناءها هَدْماً لا صَلاحَ بعده ، ويدمِّر نغمَها المتكامل ودلالاته ومعانيه تدميراً مُخزياً لمن فعله ، ومهيناً لفنّ الشّعراء ، ومذلاً لعقل من يقبله ، فأحببتُ أن أجعل سياق البيان عن القصيدة ، يَدُلُّ بنفسه على أنّ العلّةَ ليست فى خلوِّ القصيدةِ الجاهلية من « الوحدة » ، بل العلّة كامنة فى المفهوم الساذج القريب الغورِ الذى تدل عليه كلمة « وحدة القصيدة » عند من ينظر فى الشعر نظرةً خاطفةً بلا تأمل ولا تمييز = وأيضا فى المفهوم الذى هو أشدُّ سذاجةً وأقربُ غوراً ، عند من يتحدث اليوم فيما يُسمونه « التحربة الشعرية » ، أو التجربةالفنية على وجه العموم .

فمن أجل هذا رأيته عناءً محضاً أن أفرد هذه اللّجاجة بحديث يقطع تسلسل تطبيق المنهج على القصيدة . وآثرت أن أعمد إلى أشياء ، هى من صميم مشكلة الفنون جميعاً ، فأميطَ اللِّثام عنها . وهذه الأشياء أعلق بفنِّ الشعر ، وأظهر فى فن الشّعراء خاصة ، ومنها تنشأ « الوحدة » الصحيحة لكل عملٍ فنى . وهى أيضاً أشياء جليلة الخطر ، إذا خرج

العمل الذى يمكن أن يوسم بأنه عمل « فنى » عن غير طريقها ، لم يُغنِ عنه أن يكون موضوعه واحداً ، أى قاصراً على معنى متعانق متماسك متصل .

ثم لا يضرُّ « العملَ الفنّى » أن يكون مختلف الأجزاء ، إذا كان أثر هذه الأشياء ظاهراً فيه ، ووسمُها بيِّناً عليه . بيد أنّى تجنبتُ الإفاضة فى شرح تفاصيلها ، لأنّى خِفتُ أن أخرج بذلك من نطاق البيان عن هذه القصيدة . فمن أجل ذلك اجتزأتُ بحديثٍ موجز فى أطرافٍ منها ، رأيتُ أنّ الناقدَ والمتذوقَ كليهما ، لا غِنى لهما عن إدراكها وتبينها ، وعن معرفة الأثر الناتج عنها .

وهذه الأشياء أصلٌ من أصول منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، إلّا أننى لم أكن أنوى ، منذ بدأتُ أن أكتشف عنها ، إلّا أننى عملت بها وطبقتها فى نقد القصيدة ، والبيان عنها ، إلى أن انتهيتُ إلى المقالة الخامسة ، فرأيتُ الكلام لا يستقيم إلّا بإماطة اللثام عنها ، فلذلك جاء موضعها متأخراً ، وإن كان حقّه التقديم . وأيضا فإنى وجدتُ إغفالَها والتغاضِىَ عنها يُفضى إلى بعض الغموض = ووجدت أيضا أنَّ غيابها عن نقدِ النّقاد وتذوق المتذوقين ، يؤدى إلى بقاء مشكلة « اختلال ترتيب القصائد الجاهلية » مشكلةً بلا حلٍّ ، ثم إلى بقاء ذيلها الجرّار الذى يثير غباراً كثيفاً ، وهو الذى يسمّونه « افتقار القصيدة العربية للوحدة » . وأراه حسناً أن ألخصَ سياق هذه الأشياء ، لأنها تتعلق بحديثنا عما سأل عنه « يحيى حقى » ، وبحديثنا عن تعليق « جوته » على هذه القصيدة .

كلُّ عملٍ فنّى نواتُه حدَثٌ ، أو أحداث تتفق أو تختلف فى

معانيها وفى أزمنة حدوثها (وسأقصر كلامى بعدُ على الشعراء) . وهذه الأحداث مفروضة على الشاعر من خارج ، ولا يكون للحدث معنى عند الشاعر أو غير الشاعر من أصحاب الفنون حتى يكون سبباً فى إثارة النَّفْس وإقلاقها إلى الانتفاض والتأمل والاستغراق . وآثار الحدث لا يكاد ينقضى زمنها . أما « زمن الحدث » نفسه فهو مؤقت ، لابدّ من انقضائه بانقضاء الحدث نفسه وانقطاعه . واستجابة النفس لحافز الإثارة التى يُحدثها «حدثٌ مّا » ، ثم بلوغ الاستثارة درجةً من النضج والتحفّز والمخاض ، يبعث النشاطَ فى جميع آثار الأحداث القديمة المتخلفة الكامنة فى سراديب النفس . فإذا تمَّ ذلك ، أصبحتْ هذه الآثار القديمة متأهِّبةً للالتحام بالحدث الجديد المثير ، متطلعةً للتداخل فى ثناياه . وهذا التأهب والتطلع للالتحام والتداخل ، ربما جاء لأسباب تخفى كلَّ الخفاء ، لغموض العلاقة بين هذا « الحدث الجديد » وبعض تلك « الأحداث المتقادمة » . بل أعجب من ذلك أن يتمَّ الالتحامُ والتداخلُ أحياناً ، لمجرد اتفاقهما فى شيءٍ واحدٍ هو « درجةُ النُّضج والتحفُّز والمخاض » وإن اختلفا بعد ذلك فى جوهر المعنى وفحواه .

وهذا القدْر من حركة النَّفَس هو الذى سميتُه « زَمَن الحدثِ » ، وهو زمن سريع منقضٍ لا يقوم بذاته . فإذا بلغ « زمن الحدث » تمامه ، فعندئذٍ ينشأ زمن آخر ، يحتوى « زمن الحدث » بجميع آثاره ، ويهم بإعداده للإفضاء والبَوْح، ويوشك أن يحدِّد طبيعة أدائه ، وطبيعة نغَم التغنِّى به ، أى بحر القصيد . وحركة هذا الزمن مفروضة على الشاعر من داخل ، وهى حركةٌ معقدةٌ جدّاً ، لتعلقها بأمورٍ معقدةٍ يتشابك فيها الإحساسُ والعقلُ ، والطبائعُ الموروثة ، والطبائعُ المكتسبة ، وسليقةُ اللّغة وسليقةُ الشاعر ، وكثير لا يكاد يُحصى من التفاصيل .

وهذا الذى سميتُه « زمن التغنّى » ، وهو زمن منقضٍ أيضا ، سريع الخطف ، ولكنه عميق الأثر فى النفس وفى الغناء . ومع ذلك ، فربما تمّ هذا العمل الغريب المعقّد هى نفس الشاعر ، وتهيأ عندئذٍ للغناء ، فيجيء عائق يحجب الشاعر عن التغنى ، أى عن الإفضاء والبَوح ، فإذا هذه « الأحداث » وآثارها ترتدُّ جميعاً عائدة إلى الكُمون فى سراديب النَّفْس العميقة . وهكذا دواليك ، مادام المستجيبُ للحدث وللتغنِّى حيّاً ، أعنى مادام « الشِّعرُ » نابضاً فى نفسه لم يَجْبُل (لم يجبل : يقال : أجبل الشاعر : إذا انقطع ، وصعُب عليه الشّعر ، وتعسّر عليه أن يفضى به أو يبوح ، كأنه انتهى إلى جبل أو صخر لا يحيك فيه المِعْوَل) بيد أن هذا لا يضيع سُدى ، فهذا الكُمُون الذى وصفتُ ، وهذه الحركة التى تمَّتْ بين « حدث » جديد ، و « أحداث » أخرى عتيقة تأهَّبَتْ للتلاقى والالتحام والتداخل ، يتولد منهما فى النَّفْسِ زمنٌ ثالث ، هو الذى سميتُه « زمنَ النَّفْس » . وهذا الزمن وحده هو الزمن الدائم الذى لا ينقطع ، وفيه تستقرّ جميع « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنّى » وكل ما ينتج عنها من الآثار . ولذلك فهو مركّب منها ومن آثارها تركيباً شديدَ التعقيد ، لا يكاد يُحِسّ به إلّا من يعانيه ، أعنى الشعراء .

وقد وصفتُه فقلت : « وزمن النفس خَفِىّ جدّاً ، كامن فى قرارة النفس الشاعرة ، مندفن فى أعماقها السحيقة . والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستبطان والاستغراق ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ » .. وأعنى أنهم لا يكادون يدركونه إدراكاً واضحاً مفصَّلا ، وقلّما يستطيعون الإبانةَ عنه وعن نعتهِ ووصفه ، لأنّ هذا ليس من عمل الشعراء ، ولا كان ممَّا يهمّهم أن يُبينوا عنه ، وإنما نَعت ذلك ووصفه ، والإبانةُ عنه من صميم عمل النقاد وعلماء النفس والفلاسفة .

وأظنُّه صار بيّناً ، بعد هذا السياق المُوجَز ، أن « زمن النفس » هو الموطن الذى تنشأ فيه « وحدة القصيدة » على معناها الصحيح ، سواء اقتصرتْ على معنى واحد متعانق متشابك متّصل ، أو اشتملت على معانٍ متعددة ، تمَّتْ بينها ضروبٌ من الالتحام والتداخل ، تخفى حيناً أشدَّ الخفاء ، وتظهر أحياناً ظهوراً يحتاج إلى بيان من الناقد والمتذوق ، يتيسر لهما بالخبرة ، وحُسْنِ الإدراك ، ونفَاذِ النَّظَر ، ورحابةِ التأمل ، وذلك لأنّ « زمنَ النفس » بطبيعته شديدُ التعقيد ، خفيُّ الخُطى ، يُسفر ويتلثَّم ، كما شاء هو ، لا كما يشاء الناظرُ المتعجِّلُ المتطرِّفُ الملُولُ . فهذا الزمنُ ، كما قلتُ ، هو الذى يحوز كلَّ آثارِ «أزمنةِ الأحداث » ، و « أزمنةِ التغنى » بتركيبهما المعقَّد ، ثم هو الذى يتولاها فى مكامنها ويحتضنها ، وهو الذى تتولّد فيه المعانى ، وتتخلّق الألفاظ ، وتنفطر التراكيبُ تامةَ التكوين .

ثم لأنَّه زمن متطاول ممتدّ ، لا ينقطع ولا يُنسى ولا يُغفل ، يحتفظ بذخيرة هائلة من الأنغام المختلفة الطبائع ، باختلاف « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنّى » ، وهذه الذخيرةُ الوافرة تترك سَمْتَها على الغِناء الذى أدرك غايةَ الإفضاءِ والبَوح ، لأنَّ وفرتها وتنوعها على طول المدى ، تُكسب « زمنَ النفسِ » قدرةً خارقةً على التحكم فى نغم الجزء من البيت وفى جَرسه ، ثُمَّ فى نغم الأجزاء التى يتركب منها البيت ، ثُمَّ فى نغم مقْطعٍ كامل مركبٍ من أبيات ، ثم فى هذه الأنغام مجتمعةً ، حتى يُنشىء منها نغماً موحداً متكاملاً متناسباً ، هو الذى نسميه « القصيدة » . ثم هو ، فوق ذلك كله ، يُصقل ألفاظَ اللغةِ ، ويُطوّعها للمعانى ، ويتولّى اختيارَ أوزانِ كلماتِ الشِّعر ، ويتولى تراكيبها ، ثم يسقطها على أجزاء النغم المتكامل المتناسب المختلف ، من

أول الغناء إلى آخره حيث ينقطع .

وقد كشفتُ فى تطبيقى هذا كلّه على القصيدة ، عن شئ كثير من أسرار عمل « زمن النفس » ، تستطيع الآن أن تعود إليه وتتأمله ، فتراه واضحاً فى بيانى عنها ، منذ أول أبياتها إلى أن انتهيت منه فى المقالة الخامسة .

وكان من أهمّ ما كشفتُ عنه من عملِ « زَمَن النَّفْس » ، هذا الباب الذى سميتُه : « التَّشعيث » ، وهو بابٌ واسعٌ جدّاً ، ويحتاج إلى تأمّل ونفاذ بصر ، وهو معقّد أيضاً ، لأنّه اكتسب وجودَهُ من شىءٍ معقّدٍ غاية التعقيد ، هو « زَمَنُ النّفْس » ، ثم لأنّه متشابك متداخل ، لتعلقه بالألفاظ من حيث هى ألفاظ ذوات معانٍ ، وألفاظ ذوات جَرس = ولتعلقه أيضاً بالتراكيب المؤسَّسة على هذه الألفاظ حتى تكون جملةً فياضةً بأنغامها وبمعانيها = ثم لتعلقه أيضاً بما هو أشد تعقيداً ، وهو بناءُ الغناءِ نفسِه = ولتعلقه بتوزيعِ نِسَب الأنْغام على أجزاء الغناء وعلى مقاطعه ، ثم ترتيب ذلك ترتيباً يُفضى إلى نغمٍ واحدٍ متكامل ، هو « القصيدة » .

وفى تطبيق هذا « التشعيث » على القصيدة بَيَّنْتُ أيضاً ما بين « زمن النفس » وأحداث « التشعيث » من علاقة ، وما كان من عمله فى تشعيث « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التغّنى » فى هذه القصيدة بأقسامها السبعة ، وكيف ربط أبياتها وأنغامها رباطاً لا يُنقض ، وإلّا تهدّمت القصيدةُ كلّها ، وتهدّمتْ أنغامُها ، وآلت أنقاضاً .

ثم دلّلتُ أيضا على فضل « زمن النفس » ، وفضل « التشعيث » فى تسديد خطواتى بين الروايات المختلفة التى وقعت لى وأنا أتقصّى

مراجعَ القصيدة ، وكيف كان أثر وضوحِ معناهما فى نفسى ، حتى اهتديتُ إلى ترجيح ما رجّحتُ فى ترتيب القصيدة ، وفى إقرار بعض الألفاظ دون بعض حين اختلفت رواية الرّواة ، وفى تفسير معانى الألفاظ التى جاءت فى القصيدة ، وأساء بعضُ الشرّاحِ فى بيانهم عنها إساءةً بليغةً ، تُفسد الشِّعرَ ، وتُطفئ إشراقَهُ .

* * *

أمّا الشئ المدهشُ الذى يُحيِّرُ الألبابَ = والذى لا أدرى كيف يفسِّرُه من يتنصب لتفسيره ، إلّا بأن يردَّهُ إلى شرَف هذه اللغة وعبقريتها وتكوينها الفذّبين سائر اللغات = فهو ما أحدثك الآن عنه .

فقد بيّنتُ آنفاً فى البيان عن هذه القصيدة أنها بهذا « التشعيث » المحكم الذى تولاه « زمن النفس » صارت غِناءً فخماً رائعاً ، تداخلت معانى أنغامِه المجردةِ التى اشتمل عليها « بحر المديد الأول » فى معانى ألفاظه ، ونشأ منهما نغمٌ متصلٌ متكاملٌ من أولِ بيتٍ فيها إلى آخر بيتٍ . وهذا شئٌ ممكن أن يقفَ عنده الناقدُ والمتذوقُ وقفةَ المعجَب الذى يحيّره العجبُ من أمرِ « زمن النفس » ، ومن أمر « التّشعيث » .

أما الشئُ الذى لا يكاد يُصدَّق ، فهو أنَّ هذا الجمالَ الرائعَ المكنونَ فى ألفاظِ القصيدة العربية ، وفى تركيبها وفى غنائها وفى بنائها ، لم يقتصر أثرُهُ على نصِّها العربى ، بل انتقل معها إلى ترجمتها اللاتينية التى كتبها « جورج فريتاج » ، فقرأها « جوته » ، فأخذت بلبِّه ، حتى قال فيها ما قال . وهذا من أعجب العجب !.

فإن « جوته » حين قرأها مترجمةً إلى اللاتينية فوجئ بهذا « التشعيث » ، وسقط عليه خَبْطَ عَشْواء ، وفرح به فرحاً شديداً ، لأنّه شئ لم يألفه فى أشعار قومه ، وإن كان مألوفا معهوداً مبذولاً عندنا فى أشعار الجاهلية . هذا ، على أنَّ قدراً كبيراً من أسباب « التشعيث » وعلائقه ودلالاته التى تدلُّ عليه من خلال ألفاظ العربية ، مفقودٌ لا محالةَ فى الترجمة ، فإنّ أكثرَ هذه العلائق اللطيفة التى لا تُدرك إلّا بالتأمل والفحص والتذوق النافذ ، يستحيل أن يجد لها المترجم مقابلاً فى اللغة التى يُترجم إليها ، إن كان قادراً على إدراكها والنفاذ إليها ، فما ظنُّك به إذا لم يكن له أدنى علم بها ؟

وهذا « جوته » نفسه ، لم يقع على هذا « التشعيث » إلّا خَبْطَ عشواء ! وإنّما قلتُ إنّ « جوته » سقط عليه خَبْطَ عشواء ، لأنّه وقف على جانبٍ واحد منه ، وهو « تشعيث أزمنة الأحداث » . ولكنى لا أكاد أشكُّ نَقْرَةً أن « جوته » أحس إحساساً مبهماً بأطراف « التشعيث » الأخرى ، وهى التى ضاعت فى الترجمة بلا ريب فى ذلك . وكأنَّ هذا الإحساس المبهم ، قد أدرك « التّشعيثَ » وما فُقد منه فى الترجمة ، إدراكاً خاطفاً لامحاً أضاءَ فى نفسه من حيث لا يشعر . وسبب ذلك هو كُمون « زمن النفس » فى قرارةِ نفسه ، لأنّه شاعرٌ مِلءُ إهابه ، متمرسٌ بالشعر وبمضايقه ، حتى سبرَ أغوارَه البعيدَةَ سَبْراً قلّما أتيح لمثله من الشُّعراءِ والنقاد .

وحين فوجىء « جوته » بإدراك « التّشعيث » وهو يقرأ القصيدةَ باللاتينية لا بالعربية ، لم يملك إلّا أن يقول: « أروع ما فى هذه القصيدة ، فى رأينا أنَّ النّثرَ الخالصَ الذى يصوّر الفِعْلَ ، يصير شعريّاً بواسطة نقل الحوادثِ من مواضعها (وهذا هو التشعيث) ، ولهذا

السبب ، ولأنّها تكاد تخلو خُلوّاً تامّاً من كلِّ تزويقٍ خارجى (لله دَرُّ جوته ، ما أبصرَهُ بالشِّعر !) يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بإمعان (صواب الكلام أن يقال : بإنعام ، أى بإطالة فكر ، ونفاذ بصيرة ، ولطف نظر) ، لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » (عن ترجمة بمجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٢٨) .

هذا كلامٌ جليلٌ وفوق الجليلِ ! بأىّ حسٍّ مُرْهَفٍ ، كأنّه سِنَانٌ نَافِذٌ ، استطاع هذا الأعجميُّ العبقريُّ أن ينفذَ إلى هذا العُمْقِ من خلالِ ترجمةٍ لاتينيةٍ لهذا الغناء العربى الفخم ؟ وبأىِّ بصيرةٍ لمّاحةٍ استطاع أن يغوصَ فيلمح ما أضاعته الترجمة من الأسرار المعقدة الكامنة فى الأنغام وفى أجزاء الأنغام ، وما بينها وبين الكلمات والمعانى من وشائج ؟ بأىّ حِسّ وبأىّ بصيرة بلغ هذا المبلغ ؟ فلله درُّ من ولدته وأرضعته وحضنته ! ولقد تمنيتُ أن يكون هذا الأعجميُّ عربيَّ القلبِ والعقلِ والوجهِ واليدِ واللسانِ ! ولكنى أظلمه بهذا التمنّى ، فلو كان ما أتمنى لَضاع بيننا كما ضاع من هو أمثلُ منه ! .

وظاهرٌ كلَّ الظهور من هذه الكلمات النافذة إلى الأعماق ، أن حديث « جوته» عن نموّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، إنما هو حديث عن « وحدة عضوية » كامنة داخل أبيات القصيدة ، كما يقولون ، ولكنّه عبّر عن ذلك بغير هذا اللفظ الذى تفشّى فيما يكتبه كتّابنا إلى يوم الناس هذا . وأظنّه ليس يُعقل أن يتحدث « جوته » عن نموّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، أى من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، ثم يكون هو نفسه معتقداً أنّ القصيدةَ كلّها خالية من « وحدة عضوية » كامنةٍ فيها ، كما جاء ذلك فى كلام « يحيى حقى » ! هذا شىء خارج عن حدِّ التصوُّرِ ، فيما أظنّ !

ولكنّى عجبتُ لجوته ، مع نفاذه هذا النفاذ المدهش المحيّر ، من خلال ترجمةٍ لاتينيةٍ لشعرٍ عربيٍّ ، إلى أعماق « الوحدة » بين أبيات هذه القصيدة ، ثم مع نفاده أيضاً إلى ما هو أغمض من « الوحدة » نفاذاً أشدَّ إغراقاً لنا فى الدَّهْشه والحيرة ، وهو نفاذُه ، من خلال الترجمة اللاتينية إلى « التَّشعيث » الذى لا عهد له به فى شعر قومه ، والذى فرح به فرحاً شديداً ، والذى ملأ قلبه روعة وإعجاباً حتى قال : « أروع ما فى هذه القصيدة ، أنّ النثر الخالص الذى يصور الفعل ، يصير شعريا بواسطة نقل الحوادث من مواضعها » ، فعبَّر عن « تشعيثِ أزمنة الأحداث » و « تشعيث أزمنة الغنى » تعبيراً مقارِباً لا بأس به = عجبتُ لجوته ، بعد هذا النفاذ المحيِّر كلّه ، كيف عمد إلى أربعة أبيات فقط من القصيدة كلّها ، فاقترح لها ما اقترح من ترتيب ، ويكون هذا الترتيب الجديد مدمِّراً لما وصفه بأنه أروع ما فى القصيدة ، وهو « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهذا النقل عنده هو الذى صير النثر الخالص الذى يصوِّر الفعل شعراً مَحْضاً !

لم يزد « جوته » فى ترتيبه الذى اقترحه ، وذكر علّة اقتراحه ، على أن ردَّ الحوادث إلى مواضعها ، أى أنّه لم يزد على أن نقض ما قال ! هذا عجب! وإذا كان هذا عجيباً من « جوته » فأعجب منه عندى ، أن يقرأ هذا الكلامَ الذى كتبه « جوته » ، رجلٌ شديد الذكاء والنفاذ أيضاً ، خبرتُ ذلك منه بطول العشرة والمخالطة ومفاوضة الأحاديث ، وهو « يحيى حقى » ، فيخطئ ما فيه من الدلالة على هذين الأمرين ، وهما : « وحدة القصيدة » و « تشعيث أزمنة الأحداث » ، الذى سمّاهُ « جوته » : « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهو الشئ الذى أوهم بعض من لا يدرى أنّ القصيدة مختلّة الترتيب .

عجبتُ ليحيى أشدَّ العجب حين قذف هذا الأعجميّ العبقريّ المسكين بما هو منه براء ، حين زعم أن « جوته » رأى القصيدة مختلّة الترتيب ، فاقترح لها ترتيباً جديداً ، وأنّ فى هذا الفعل « بَصَراً وشهادة من جوته بافتقار القصيدة العربية لوحدتها » ! وهذا نقيضُ ما دَلّ عليه كلام الرجل ! ولكن لِمَ العجب؟ وهل فى هذه الدنيا عجيب !

وأنا لا أشكّ فى أنّ الذى أسقط « جوته » فى هذه المزلقة ، هو سوءُ ترجمة « فريتاج » ، وكان الرّجلُ لم يفهم القصيدةَ كلَّها على وجهٍ صحيح . ثم خُلوُّ الترجمة اللاتينية من أكبر خصائص الشعر ، وهو النَّغَمُ ، فضلاً عن زوالِ خصائص اللغة التى لا يمكن أن تُترجم . ولو كان هذا الأعجميّ العبقرىّ عربيَّ اللسانِ ، لفرّق تفريقاً صحيحاً واضحاً بين « تشعيث أزمنة الأحداث » وبين ما عسى أن يكون وقع من الرُّواة ، فأدّى إلى « اختلال ترتيب القصيدة » .

أَمّا أن يكون « جوته » يتصور أنَّ شاعراً ، حقيقاً باسم الشّاعر ، يقول قصيدة « مختلةَ الترتيب » فهذا أمرٌ لا يصدّقه عاقل . هذا ، على أن ما اقترحه « جوته » لا يدلُّ إطلاقاً على أنه « رأى القصيدة مختلّة الترتيب » فأراد أن يُحدث لها ترتيبا جديداً ، بل قال في أربعة أبيات لاغير : إنه من الممكن (من الممكن وحسْب) ، أن يوضع هذا البيت بعد هذا البيت ، وكان الله يحب المحسنين ! إنّه مجرد « إمكان » بدا له ، ولا شيءَ وراء ذلك إلّا الغُثاء .

هذا بعض ما أزلّ « جوته » ، أَمّا ما أزلّ « يحيى حقي » فشيءٌ آخر ، شيءٌ منشور في المجلة (عدد مارس : ١٩٦٩، ص: ٢٨) ، يبدأ بترجمة كلام « جوته » عن هذه القصيدة ، حين أخذ يفصّل ما تدل عليه

مقطوعاتها (أى أبياتها) ، على ترتيبها التى هى عليه فى عربيتها تقريباً ، فأقرَّ الأبياتَ الأربعةَ الأولى على ترتيبها فى العربية ، ثم قال إن البيتين الخامس والسادس : « يرتبطان من حيث المعنى بالبيت الأول ، ويقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما » . وقد أصاب « جوته » حين لمح الارتباط ، وإن كنت لا أدرى كيف فهمه ، ولكنه أخطأ خطأً شنيعاً جدّاً حين ظن أنهما لا يقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما » . وقد فسَّرتُ القضية الأولى فى المقالة الثالثة والرابعة ، وبيّنتُ أيضاً موضعهما من الشعر والغناء ، وأنهما نزلا فى حاقِّ موضعهما ، لا فى غير موضعهما . وخطأُ « جوته » فى هذا الموضع آتٍ من فساد الترجمة اللاتينية ، ثُمَّ من ضياعِ دلالات كثيرة على صواب إنزالهما فى هذا المنزل من القصيدة ، لأنّ هذه الدلالات ضائعة لا محالة فى الترجمة .

وإذا شئتَ أن تعرف صوابَ ما أقول لك بنظرةٍ واحدةٍ ، فخذ القصيدةَ العربية واقرأها كما بيّنتُها ، لتعلم أىَّ فسادٍ واضطرابٍ يقع ، إذا أنت ذهبتَ مع « جوته » هذا المذهب .

ثم لم يزل « جوته » سائراً على ترتيب القصيدة العربية حتى يبلغ البيتين التاسع عشر والعشرين ، فيقول : « كان من الممكن أن يوضعا مباشرة بعد البيت الأول » . وأعمى نَظَرٍ فى القصيدة ، يدُلُّ على أنّه مجرّد عبثٍ مضحك جدّاً ، إذا أنت حاولت أن تفعله فى النصّ العربى ، ولو كان « جوته » عارفاً بالعربية بعضَ المعرفة ، لاستنكف لنفسه أن يفكِّر فيه مخطئاً ، وإنّما جلب عليه هذا البلاء ، سوءُ ترجمة « فريتاج » وفسادُ علمه بالعربية . ثم ذكر أيضاً البيتين التاليَيْن ؛ الحادى والعشرين ، والثانى والعشرين ، فقال : « يمكن أن يوضعا بعد البيت السابع عشر » . وهذ أقلّ أقواله فساداً وخبثاً ، ولكنّه مع ذلك خطأ فظيع جدّاً ، لولا

« فريتاج » ، ولولا سوء ترجمته ، ولولا جهله بالعربية لما تورّط « جوته » فى مثله . ثم القصيدة بعد ذلك إلى البيت السادس والعشرين مستقيمة عند « جوته » . لم يذكر فى شأنها تعديلاً ما .

وهذا ، كما نرى ، وعلى ما ترى من عبثه واضطرابه وفساده ، ليس ترتيباً جديداً للقصيدة ، ولا يمكن أن يكون شبيهاً بترتيب جديد ، إنّما هو خاطرٌ قائم على مجرد « الإمكان » ، ليس غير ، ومجرد « الإمكان » لا يكون دليلاً يقطع باختلال ترتيب القصيدة ، ثم بما هو أبشع ، وهو « افتقارها إلى الوحدة » !

وأرجو أن تبذل جهداً لا يؤودك ، فتراجع هذا الذى قلتُه على القصيدة العربية المنشورة ، لتعلم أولاً أن كلَّ الذى قلتُه صحيح على النظرة الأولى = ثم لتعلم أيضا أن « جوته » المسكين هوّى حيث يهوى كلُّ من يُصغى إلى هَنْبَثات ثمار « أشجار الدردار » بكمبردج أَو أكسفورد أو برلين ، أمثال « فريتاج » وغيره ممن ذكرنا وممن لم تذكر ! (الهَنْبثَة : الكلام المختلط اختلاطا لا يُرجى معه نفع) .

ولتعلم أيضاً أنّك لو حاولتَ فى الأصل العربى ، إنفاذَ وصية « جوته » التى اقترحها ، معتمداً على الترجمة اللاتينية ، لخرجتَ من أن تكون عاقلاً . وإذا كنتَ ، ولا شك ، عاقلاً ، فهل تصدّق أنّ جوته رأى فى ترتيب هذه القصيدة العربية اختلالاً ، أم الاختلال فى ترتيب عقل من ترجمها له حين ترجمها ؟ وإذا كان ذلك صحيحاً ، وهو كله صحيح بلا شك عندى !! أليس غُثاءً محضاً أن يتكلم إنسان كلاماً ينسبه إلى « جوته » ، دون فحص ولا تدبّر ولا تمحيص ؟

ثم أَلَا ترى أيضاً أنَّ الألفاظَ المبهمةَ الغامضةَ ، والجملَ المرصوصةَ

بلا ضابطٍ ولا رابطٍ ، والكلامَ المركّبَ منهما ، إذا هو جاء فى سياق حافلٍ بأسماء عظماء الرجال ، تسمع له جلجلةً وهدهدةً ، وترى له زهواً وبريقاً ، ثم تلقّته الناشئةُ من النقاد والشعراءِ ، كان له لمعٌ يخطَف أبصارَهم ، ثم يكون أضرَّ شيءٍ على عقولِهم وأفكارِهم ونظرِهم ، ثم يهوِى بهم فى إِلْفِ عادةٍ سيئةٍ فى التعبير والفهم ؟ أليس هذا صميمَ المحنةِ التى تعانيها أمةُ العربِ اليومَ ، فى حياتها الأدبية وفى غير حياتها الأدبية ؟

ومع ذلك فأنا أحبُّ الإنصاف ، وقد نظرتُ فى هذا كلّه من ناحيةٍ واحدةٍ ، ولكن هناك ناحية أخرى أنظر منها ، لكى أنصفَ صديقى وخليلى فى هذا المتاع الطويل من متاع الدنيا حتى يُنادَى علينا بالرحيل . إنّ صديقى حين قرأ ترجمة ما قاله « جوته » عن القصيدة ، لم يصبر على تأمُّل ما قاله فى عرض القصيدةِ بيتاً بيتاً ، لأنّه عمل مُملّ إذا لم يقترن بمراجعة هذا العرض على « الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية » ، ثم على الأصل العربى الذى ترجمه « فريتاج » واعتمد عليه « جوته » فى ترجمته » .

وليس ظنّاً أن « يحيى حقى » لم يجد وقتاً لمثل هذه المراجعة المضنية ، ووثِق بجوته ثقة المطمئن ، وهو أهل للثقة ، لولا عجمتُه التى توجب الحذرَ فى مثل هذا الموضع ، ولولا جهلهُ بالعربية أيضاً ، واعتمادُه على الترجمة اللاتينية . عجِل « يحيى » ، وتدحرج بصرُهُ على هذا العرض المفصل لأبيات القصيدة ، وانزلق مسرعاً متخطياً كلامَ « جوته » الذى نفذ فيه إلى أعماق بعيدة ، حيث كشف له نفاذُ بصيرَتِهِ عن أعجب شيئٍ راعه ، عن « التّشعيث » ، تشعيثِ أزمنةِ الأحداث وأزمنةِ التّغنّى ، فقال إنّ أروعَ ما فيها هو : « أنّ نقْلَ الحوادث من مواضعها ، هو الذى صَيَّر النثر الخالص شِعراً خالصاً = ثم أدرك أيضاً أنّ هذه

الأحداث المشعَّثة بالتقديم والتأخير ليس اختلالاً فى ترتيب القصيدة ، لأنه لو عَدَّ تشعيثَها اختلالاً فى ترتيب الأبيات لما قال : « ومن يقرأها بإنعام ، لابدَّ أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكَّل أمام خياله » ، فأدرك إدراكاً واضحاً أنَّ هذا « التشعيث » هو الذى منح القصيدة هذه « الوحدة العضوية » التى تجعل مقاطعها المشعَّثة قادرةً على أن تريك الأحداث من البداية حتى النهاية « وهى تنمو وتتشكل أمام خيالك » .

تدحرج بَصَرُ « يحيى » على هذا كلِّه عجِلاً ، حتى انتهى إلى شيءٍ آخر ، وهو تعليقٌ خَطَّهُ المترجِمُ الذى ترجم كلامَ « جوته » قال فيه ما نصه ؛ (مجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩، ص: ٢٨) « هذا مدى إعجاب الشاعر (يعنى جوته) بهذه القصيدة العربية . كما أنّه حين تكلّم عن ترتيب المقطوعات (أى الأبيات) ، وإمكان تعديله ، قد فطن (ولا أدرى بعد الذى قلتُه ما معنى « فطن » هنا !) إلى أحد عيوب الشعر العربى قديمه وحديثه ، (هكذا بالجملة لا بالقطّاعى !) ، التى طالما نبّه إليها النّقاد المعاصرون من العقاد حتى اليوم ، (« من العقّاد » تعبير فيه نظر !) ، أَلَا وهو افتقارُ القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وإمكان ترتيبها ترتيباً يختلف عمّا أراده الشاعر لها . (هذا عجيب جدّاً !) ، وسبب ذلك أن البيت ، لا القصيدة بأكملها ، يمثّل عند الشاعر القديم وِحدَةً قائمةً بذاتها (!!) ولذلك كان من السّهل تغيير موضعه من القصيدة (سهل لماذا ؟ هذا لازم !) . ومن المدهش حقّاً (من المدهش ، لا ! من البديهى ، نعم !) أن يفطن شاعر غربى إلى هذه الملاحظة (الدقيقة جدّاً) على شعرنا العربى ، (ولا سيّما إذا قرأه مترجَماً من العربية إلى اللاتينية ، أو مترجماً من الألمانية إلى العربية الحديثة!)»،

انتهى نص تعليق المترجِم ، وما يتخلّله من تعليقى عليه باختصار بين الأقواس ! .

و « يحيى » لم يقرأ سوى هذه الجمل المركّبة المرصوصة بألفاظها المبهمة ، فإذا به يعجَل فيترجمها فى فاتحة المجلة فى أسطر قلائل ، ينسب فيها إلى « جوته » شيئاً لم يقله ، وذلك حين قال : إنّ « جوته » رأى القصيدة (أى العربية بلا ريب) « مختلّة الترتيب ، واقترح لها ترتيباً جديداً » ، ثم ألحق بهذا مختصر ما قاله المترجم ، فقال : إن فى فعل « جوته » هذا « بَصَراً وشهادةً بافتقارِ القصيدة العربية لوحْدتها ». وبيّنٌ أن « يحيى » قد زلَّ ، وأنَّ الذى أزلَّه هو هذا التعليق ، ثم ثقتُه بالمترجم الذى دبَّجه على صفحات المجلة .

ولكن صديقى لم يفقد رجاحةَ عقلِهِ ، ولا نفاذَ بَصَرِه ، ووقف متعجباً شاكّاً غيرَ مُصدِّق ، وقُذف فى رُوعه أنَّ هذا خلل ومحال لا يستقيم . ولكن اسم « جوته » أوقع الهيبة فى قلبه فتردَّد ، وغلب ذكاؤه ونَفَاذُ بصره ما خامره من التردّد والهيبة ، فأردف هذا الذى ترجمهُ ولخّصهُ من كلام المترجم بما يوشك أن ينسفه نَسْفاً . أردفه بهذا السؤال الذى شغلنى وشغل القراء بجوابه : « فالسؤال هو : كيف إذا صَحّ أنّها فُتات (أى القصيدة) أمدَّته بخيطِ استطاع « جوته » بفضله أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقى ؟ أفتكون قصيدة تأبّط شرّاً وصلتنا مختلّة الترتيب ؟ » . وهذا ليس سؤالاً ، إنما هو استنكار مذعور .

وصدّق « يحيى » كيف يُمكن ذلك ؟ كيف يستقيم المحال الممتنع ؟ وكيف يتأتّى ترتيب منطقى ، لجُمل ليس لها « وحدة » تجمعها ، أو تتيح لأحد أن يسلكها فى خيط ، (أو فى دُوبارة على الأصح) ؟

ولولا أنه من الظلم المبرّح أن يُلقى على شاعر من أعظم شعراء العالم ، ومن أبصرهم بالشعر ، مثلُ هذا الكلام كلّه بلا مبالاة ولا حذر ولا رحمة ، ولولا أنّ « يحيى » سأل ، وحملنى على جواب سؤاله المذعور رهبةٌ لمقام « جوته » = لما باليتُ أن أنقل مثل هذا الكلام الذى تعبثُ الأقلام بتحبيره على الورق . ولما باليْتُ أيضاً أن أشغل نفسى به ، لولا ما أعلم من ضرره على عقول ناشئة الشعراء والنقاد .

والألفاظُ خطرُها شديد ، وفتكُها بالفكر أشدُّ خطراً ، فمن أجل ذلك لا أملك التهاون فى أمرها ، ولا أستحلُّه لنفسى ، ولا لأحد غيرى ، ومثل هذا النصّ الذى نقلته آنفاً لا يُناقَش ، لأن مناقشة الجمل المرصوصة المبهمة الألفاظ عناء لا يُجدى . وخير وسيلةٍ لبيان ما تشتمل عليه أن تُعرض على وجهٍ من العرض يتكفَّل وحده بالحُكم عليها !

هَبْ « جوته » قرأ القصيدة العربية فى عربيّتها ورآها مختلةَ الترتيبِ ، وهذا باطلٌ سابح فى البُطلان ، لأنّ الرّجل لم يقل ذلك ولا رآه رأياً ، وإنّما أتى فى أربعة أبيات من اختلال ترجمة « فريتاج » اللاتينية = وهَبْه أيضا « فطِن » إلى أحد عيوب الشّعر العربىّ قديمه وحديثه ، ألَا وهو افتقارُ القصيدةِ العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وهذا أيضاً باطلٌ غارق فى خِضَمّ البُطلان ، بل هو مناقضٌ كلَّ المناقضةِ لما قطع به « جوته » نفسه حيث قال : « إنّ من يقرأ هذه القصيدة بإنعامٍ لابدّ (أى أنّه واجدٌ ذلك على وجه الجزم والقطع) أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » = هبْه رأى ، وهبْهُ « فطِن » أليس بعد ذلك رجلاً عاقلاً مدركاً لما يقول وما يفعل ، على أقل تقدير ؟

ولا ريبَ عندى ، ولا عند أحدٍ غيرى فيما أظنّ ، أنّ « جوته » أعقلُ وأذكى ، وأبصرُ بخطاه ، من أن يفعل فعلاً ، ثم يقول قولاً ، كلاهما يناقض العقلَ والذكاء والبصر كلَّ المناقضة . وإذا كان هذا صحيحاً ، وهو صحيح لا يمارى فيه أحد ، فكيف يعمِد هذا العاقلُ الذكيُّ البصير إلى « شئ » تسميه العرب « قصيدة » تحكُّماً منهم وكذباً = ويكون هذا « الشئ » بطبيعته « رُكاماً » مختلَّ الترتيب ، معقوداً بقوافٍ = ويكون هذا « الرُّكام » أيضاً مكوناً من « أشياء » يقال لها « أبيات » = ويكون كلُّ بيت منها وحدة قائمة بذاتها ، يسهل تغيير موقعها من هذا « الرُّكام » المختل الترتيب = وتكون صفة « القصيدة العربية » أنّها « شئ مكوّم » مكون من « وحدات » كلُّ « وحدة » منها قائمة بذاتها، فلذلك يسهل تغيير مواضعها من هذا « الشئ المكوّم » ، لأنّها متفككة لارباطَ لها = كيف يعمِد هذا العاقل الذكيُّ البصير ، إلى هذا « الشئ المكَوّم المتفكك الذى لا رباط له » ، فيُعَنِّى نفسه أىَّ عناءٍ بأن يقترح له ترتيباً جديداً ؟ أليس هذا سفَهاً وقلةَ عقلٍ ؟

وهَبْ « جوته » كان سفيهاً ، قليلَ العقل ، فعنَّى نفسه بأن يفعل ذلك تسليةً وإضاعةً للوقت ، فهل يمكن أن يكون يتوهَّم أنّه قادر على أن ينشئ بين هذه « المفردات المستقلّة المتباينة » على ما وصفنا ، شيئاً يمكن أن يسمى « وحدة عضوية » ، أو يوصف بوصف ، يؤدى إلى ما يشبه هذه « الوحدة العضوية »؟ أليس هذا مَسًّا من الجنون ؟ = وهَبْه كان فى تسلّيه سفيهاً ، قليلَ العقل ، به مسٌّ من الجنون ، أفيمكن أن يبلغ من أمره أن يجترئ ، فيعرض هذا الذى كان يتسلَّى به على الناس ، ثم يقول لهم : « من يقرأ هذا بإنعام ، لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكَّل أمام خياله » ، أى أنّه يقول لهم : إنّى

أنشأتُ لكم ، بمهارتى وعقلى وذكائى ، « وحدة عضوية » تنمو بها الأحداث وتتشكّل فى « شئ مكوَّم » مكّون من مفردات مستقلة متفككة لارباط لها ؟ أليس هذا جنوناً مُطْبِقا ، لا مجرد سفَهٍ ، وقلةِ عقلٍ ، ومسٍّ طائفٍ من الجنون ؟

مسكين « جوته » ! أىَّ ظلم مذلٍّ لقى ؟ ولو علم هذا العبقرىُّ البائس أنّه ممكن أن يكون فى هذه الأرض من يقرأ شيئا من كلامه فيفهمه على مثل هذا الوجه ، لحمل كلّ ما كتبه فألقاه فى النار ،فهى عندئذٍ أولى به ، وأحسن له صيانة .

* * *

أمّا هذا الشئ الذى يسمُّونه « وحدةَ القصيدةِ » ثم دعوى افتقار القصيدة العربية إليها ، فمسألة شديدة الخطر ، بيد أنّى لم أنْصِب نفسى هنا لاستيعاب وجوه القول فيها ، ولا للكشف عن الفساد المتراكم فى الحديث عنها ، ولا لبيان بطلانها وتهافتها . ولقد دلَّتْ دراستى للقصيدة على أنّ هذه « الوحدة » ، بأىِّ وجهٍ فُهِمت أو فسِّرت ، كائنةٌ فى قصيدتنا هذه . وما من قصيدة غيرها إلّا أنت واجدٌ فيها مثل الذى وجدتُه أنا ، ووجده الشاعر العظيم « جوته » فى هذه القصيدة . وأرجو أن أعرض لهذه المسألة مرة أخرى بعد الفراغ من هذه المقالات ، لأنَّ الأمرَ يحتاج إلى استدلالٍ يوضِّح صدقَ ذلك فى « الشعر الجاهلى » ، وغير الشعر الجاهلى . ويحتاج أيضاً إلى طريقةٍ فى النّظر إلى مفهوم هذه الكلمة « وحدة القصيدة » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ ولولا أنّ هذه المسألة قد زلَّ عليها رجالٌ كثيرون ، لما كان لها عندى شأنٌ يُذكر ، لأنَّ

دعوى افتقارِ القصيدةِ العربية إليها ، دعوى لا تقوم على برهانٍ صحيحٍ من دراسة الشِّعر .

وهى مسألةٌ شديدة الخطر ، لا من حيث مفهومها الساذج القريب الغور الذى أغرق من أغرق عند الحديث عن الشِّعر القديم ، بل من حيث نتائجها التى أدَّت إلى إعراض الناشئة من الشعراء والنقاد عن الشعر القديم كلِّه ، ثم نظرهم إليه نظرة استخفافٍ وازدراء واستهانة ، ثم ما أعقب ذلك من زوالِ كلِّ اهتمام بدراسة هذا الشعر القديم ، وبإعادة النظر فيما قيل فيه ، ثم كان ما هو أخطر من ذلك ، وهو زواله من برامج التعليم الابتدائى والثانوى زوالاً تامّاً ، إلّا بقية قليلة تُعرض إبراءً للذِّمَّة ، مع فسادِ البيان عن هذا القليل المزدرَى .

ثم ينتهى الطالبُ إلى الدراساتِ العليا ، وليس فى قلبه نغمٌ واحدٌ يتردَّد ، ولا لمحةٌ من جمال يستشرف إليها ، ولا صدًى يرجِّعه الشعر بين معالم القرون الخوالى ، يُشعره بأنّه نسب ممتد فى التاريخ ، لا مولود منبتٌّ لم يرث شيئا يُعتد به ، فلا عليه إن لم يحرص على أن يورِّثَ أبناءه شيئاً يستمسكون به ، فيُفضى بنفسه ثم بهم إلى الضياع !

ولا أدرى كيف أصبحت مسألةُ « وحدةِ القصيدةِ » وافتقارِ الشعر العربى قديمه وحديثه إليها ، قضيةً مسلمةً ؟ فهذا أمرٌ يحتاج إلى تتبع لتاريخ نشأتها ، ثم استفاضتها . ولكن أىُّ شئ يبقى ، أو يمكن أن يبقى من هذا الشعر القديم كلِّه ، إذا كان كلُّ من قرأ ، ومن كتب ، ومن سمع ، يأخذ هذه القضيةَ مسلَّمةً منذ نشأته ، قبل أن يستكمل أداتَه للحُكْم على شىءٍ من الأشياء ، كأنَّها إحدى البديهيات المطلقة القائمة على التجربة ، كقولك : « النار حارقة » ؟

وإذا تلقّى الناشئ عمن يعلّمه صِدْقَ هذه القضية الغريبة ، أليس أوّلَ معنى يقع فى نفسه بعد أن يشتدّ عوده : أن أكثر من خمسة عشر قرناً ، كل قرن مئة سنة ، كلّ سنة ثلاثمئة يوم وأربعة وخمسون يوما ، مضت على أمة تتكاثر قرناً بعد قرن ، وشعراؤها المُبينون عن تجاربها وحكمتها وعقلها وحضارتها ، وعن إحساسها بالجمال ، وعن كل ما يكون به الحيُّ حيّاً له معاناة يعانيها فى هذه الحياة . فيتغنّى ويترنّم = شعراؤها هؤلاء ظلوا هذه القرون الطّوال ، بأيامها ولياليها وساعاتها ، يتكلمون بكلام مفكّك مبعثَر ، لا يربط بعضه ببعضٍ شئ ؟

أىُّ أمّةٍ هذه ، إذا كان هؤلاء هم شعراءَها ، والنّاطقين عن أغمض ما يختلج فى ضمائرها ! وكيف تمضى هذه القرونُ الطّوال ، ولم ينشأ فى هذه الأمة شاعرٌ واحدٌ له عقل ، يدلُّ على أنّه قادر على أن يفكر تفكيراً صحيحاً مترابطاً ؟ . أليست هذه أمة لا تستحق أىَّ احترامٍ ؟ . وإذا وقَر هذا فى نفس الناشئة ، فأىُّ شئ بقى لها إلّا تنكيس الهامات ذُلاً وخضوعاً ؟

لم أستطع أن أخون الأمانة ، فأدعَ الحديثَ عن العواقبِ السّيئة التى خلّفها غبار هذه القضية المسلّمة ، وعمّا تركتْ من أثر فى حياتنا عامّة ، لا فى حياتنا الأدبية وحدها . وكيف أغفُلُ عن كلمة صارت سُبّةً ، لا يراد بها شئ إلّا هجاءُ أمةٍ بأسرها ، هجاءُ شعرائها ، وهجاءُ عقولها ، وهجاءُ وجودِها كلّه فى الشعر وفى غير الشعر ؟ . كلمة تتدسّس حيث لا يتوقّع المرء أن تكون . وسأضرب لك مثلاً واحداً ، بما وقعت عليه عينى منذ أيام قلائل ، وذلك أنّ كاتباً سياسيّاً كتب مقالاً ، فانبرى له مَن نقده ، فجاء فى ردّ هذا الكاتب السياسى على ناقده ما نصه :

« فالمقال ، أيُّ مقال فيما أظنّ ، بناؤه الفكرة المجملة الأساسية فيه ، وليست فقراته منفصلةً بعضها عن بعض ، إنه ليس قصيدة من قصائد الشعر القديم ، يمكن أن نناقش ونعلق على كل بيت من أبياتها بمفرده ، معزولاً عن سائر الأبيات » . (المصور : ١٢ ديسمبر ١٩٦٩) .

وهذا ، كما ترى ، هجاءٌ مرٌّ ، فيه استهانة وسخرية ، إذ صار الشعر العربى القديم كلُّه مثلاً مضروباً للتفكّك والتمزّق ، يستنكف العاقل أن يقع فى مثله . وظاهر أنه ليس فى الدنيا شئ يمكن أن يُضرب مثلاً للتمكّك وفقدان الروابط بين أجزائه ، سوى هذا « الشعر القديم » وأنّ هذا الأمر من الظهور بحيث لا يحتاج إلى دليل ، وأنّ مجرّد ذكره كافٍ فى الإقناع . فأىّ قارئ يقرأ مثل هذا ، فى استدلالٍ عارضٍ ، فى مقالة سياسية ، ثم يخطر له أن يُذْهِبَ وقته هدراً ، فينظرَ إلى كتاب فيه شعر قديم ، فضلاً عن أن يتصفَّحه ، فضلاً عن أن يقرأ ما فيه ، فضلاً عن أن يهتمّ به إذا قرأه ، فضلاً عن أن يشتريه بمالٍ اكتسبه بالجهد والكدّ والعرق ؟

والكاتب السياسىّ الفاضل لم يكتب هذا لأنّه قرأ وتدبّر وحكَم ، بل كَتبه لأنّها صارت قضية مسلمة لا يتمارى فيها أحد ، ولا ينتطح فيها عنزان !

وظاهرٌ أنه لم يتعمَّد هذا الهجاء تعمُّداً ، ولكنه انحدر إليه بالتلقِّى الأول منذ النشأة ، ثم بما أعقبه من إعراضٍ ناشىءٍ عن هذا التلقِّى . ثم بكثرة دوران هذا الهجاء المُقْذِع حيثما قرأ ، وحيثما سمع ، ثم بفقدان صوتٍ مسموع يُنكر هذه القضية أو يزيِّفها. فلم يجد عندئذٍ مثلاً أقرب ولا أحسن من هذا المثل، يضربه للدلالة على التفكك والتمزق وفساد التركيب .

إنّ مَن يستهين بمثل هذا ، مستهينٌ بمصير أمّةٍ ، مستهينٌ بوجودها ، مستهينٌ بماضيها ، مستهينٌ بمستقبلها ، مستهين بالإنسان الذى خلقه خالقه ، وعلّمه البيان عن نفسه . وما الإنسانُ لولا البيان ؟ حيوان أعجم . وما البيانُ ، إذا لم يكن بياناً عن أشرف شيء فيه ، وهو العقل ؟ وما العقلُ ، إذا كان هذا الإنسان يستهلك عقله فى الخطرفة بجُمَلٍ لا يربط بينها رابط ، ثم لا يزال يفعل ذلك خمسة عشر قرْناً أو تزيد ، وهو لا يحسّ ولا يدرى ؟ .

هذا ختام محزنٌ أن أختم به القولَ فى ثانى القضيتين ، أما القضيّةُ الأولى فلها حديثٌ آخر ، ليس عن هذه بمعزِل .

* * *

٧

نمطٌ صعبٌ، ونمطٌ مخيفٌ

أنا أعمى، فكيف أهدى إلى المنهج، والناس كلهم عميان؟
والعصا للضرير خيرٌ من القائد فيه الفجور والعصيان!

أبو العلاء المعري

وأمّا قَبْلُ : فالقضيةُ الثّانيةُ ، قضيّةُ اختلالِ القصائدِ الجاهليّةِ ، لها عندى ذيلٌ مع ذيلها الذى تجرّره ، وهو « وحدةُ القصيدةِ » وخلوُّ الشّعر العربى ، جاهليّه وإسلاميّه ، منها . فهى كما قلتُ ، آنفاً ، قضيةٌ « حديثةُ » الميلاد . ولما كنا نعلم كما علم القدماء من أسلافنا ، أنَّ الرُّواةَ قد اختلفوا فى رواية بعض القصائد اختلافاً ظاهراً فى عدد أبياتها ، وفى ترتيب هذه الأبيات ، وفى بعضِ ألفاظِها أيضاً ، كان من غير المعقول أن لا تُولد هذه القضية على وجهٍ ما ، إمّا فى زمن الرّواةِ والعلماء القدماء ، وإمّا فى زماننا .

أمّا الرّواةُ ، فقد أَغْضُوا عن هذا الاختلاف ، وإعادةُ ترتيبِ هذه القصائد أمرٌ لا يملكون أداتَه ، فاكتفوا بالإشارةِ إليه أحياناً ، ولزموا حدَّ معرفتِهم لئلا يتهوَّرُوا فى التحريف والإفساد ، وقالوا : « إنما نحن رواة نَقَلة ، نؤدى للناس ما أُدِّى إلينا على الوجه الذى سمعناه ، لا نجترئ على ما هو حق خالص لمن يُحسن استخراج الصواب بالعقل ، واستنباط الخفى بالفكر ، هؤلاء هم نقّاد الشعر . فإذا قصّر هؤلاء فلا علينا ، وحسبنا أن يؤدِّى الأمانة كلُّ راوٍ منا كما أديت إليه » . وكان هذا من تمام العقل ، وبُعْدِ النظر ، وأدبِ العِلْم .

وأمّا العلماءُ ونقّادُ الشِّعرِ فى القديم ، فقد صُرفوا عن النظر فى هذا الأمر إلّا قليلاً ، لأنهم صُرفوا عن معنى « النّقد » كما نعرفه فى زماننا . وشُغِلُوا بتأصيل « علوم البلاغة » ، وبناءِ قواعدِها ، ثم إلى نَقْدِ التّفاريق والتّفاصيل فى الشّعر ، دون نَقْدِ جملةِ القَصِيدِ والإبانةِ عن معانيه ،

وتجليةِ أسرارِ جماله ، كما قلتُ فى شأن « شرّاح الشعر من القدماء » فى أوّل المقالة الثالثة . فمن أجل ذلك لم نجد فى كتب أسلافنا شيئاً يُعتدُّ به ، فى شأن ترتيب ما اختلّ من قصائد الجاهلية ، باختلاف الرُّواةِ فيما أدّوا إلينا من رواياتهم لكل قصيدةٍ . وبقى الأمرُ على ذلك إلى زماننا هذا ، ثم كان ما كان .

كان ميلادُ هذه القضيةِ لغير مِيقاتِه ، ولم تيسِّرهُ أيدى القَوابل . فلم تُولد سويّة الخَلْقِ مهذَّبة ، بل وُلدت لغير تِمامٍ ، شوهاء ، مُشَيَّأَةَ الخلق ، سليطة أيضا (المولود المشيَّأ الخلق : – بتشديد الياء المفتوحة – المختلف الخلق ، الدميم المخبل ، كأنّ صورته رُكِّبَتْ من شيءٍ من هنا ، وشيءٍ من هناك على غير استواء ولا اتفاق) . جاءت شوهاء مشيّأة ، لأنّها نتاجٌ أعجمى ، استولده المستشرقون الأعاجمُ ممّا كان معروفاً مألوفاً عندنا من اختلاف الرِّواية والرُّواة ، فأرادوا أن يعيدوا ترتيبَ أبياتِ القصائدِ ، لا عن علمٍ بلسانِ العرب ، أو معرفةٍ محيطةٍ بأساليب حياتهم وفكرِهم فى الجاهلية والإسلام ، أو عن بَصَرٍ بفَنِّ الشِّعر وأعماقِه البعيدةِ الغور = بل تبجُّحاً واستعلاءً وغُروراً وتذاكياً أيضاً .

وكان هذا من فعلهم شيئاً لا خَطَرَ له ، لولا أنه صادفَ عندنا نحن أهلَ اللسانِ العربى ، فترةً مُحزنةً . لم يلقَ فينا معلمين يردُّون الجائرَ الضالَّ إلى قصد السبيل ، بالعلم والحجة والبيان ، بل لقى من يتقبله مُسلِّماً ، فرحان معجباً ، ثم مطأطئاً خاشعاً ، ومستكيناً ضارعاً ، ثم يختفطه خِلْسةً ويعدو ، وهو يلوذُ بالظِّلال والظُّلمات ، حتى إذا بلغ مأمَنَهُ بين أهلِ اللسانِ العربى ، سارَ بينهم شامخاً متعالياً ، لا ليعرض عليهم ما اختلس كما اختلسه ، بل ليبدِّلَه ويحوِّرَه ويغيِّر معارفه بعضَ التغيير ، ويعرضه عليهم فى صورةٍ أخرى ، كأنّها نتاجُ دراسةٍ مستفيضةٍ

متأنية جديدة ، هو صاحبها ومبتدعها . وعندئذٍ ولدت القضيةُ عندنا نحن ولادةً جديدةً ، فلم تجئ شوهاء مشيأة فحسب ، بل جاءت سليطة أيضاً :

الشِّعرُ القديمُ كلُّه مختلُّ الترتيب ، فإذا كان مختلَّ الترتيبِ ، فهو إذن خالٍ من « وحدة القصيدة » . وإذا كانت القصيدة خالية من « الوحدة العُضْوية » فهى إذن أبيات متفرقة لا يربط بعضها ببعض شئ ، وإذن ، فكلُّ بيتٍ فى الشِّعر العربى ؛ جاهليِّه وإسلاميّه ، « وحدةٌ » قائمةٌ برأسها ، يسهل تغييرُ موضِعه من القصيدة ، فيمكن ترتيبُ أبياتها ترتيباً مخالفاً لما جاء به شاعرها وقائلها . وإذن فهذا الشعر ، من حيث هو شعر ، لا خير فيه ، وليس ينبغى أن يكون مثالًا يُحتذى ، لأنّه مفكّك مَعيب ، دالٌّ على فكرٍ مفككٍ معيب . وإذا كان فى هذا الشعر شئ من الجمال ، فإنّه يكون فى البيت بعد البيت ، تصيبه أحيانا وتخطئه أحياناً كثيرة .

فصار الأمر ، كما ترى ، مجردَ هجاءٍ وإقذاعٍ فى النَّظَر والفِكر والبيان ، هذا ما فعله فاعلونا ! والذى فعله الأعاجم ، أو أكثرهم ، عن بعض هذا بمعزل ، وإنّما هم قوم أرادوا أن يجتهدوا بلا عِلم ولا معرفة ولا بَصَر ، وهذا قبيح جدًّا ولا ريب ، ولكنّه لم يبلغ هذا القدر من السَّلاطة ، ولا داناه ، إلّا عند عددٍ قليلٍ منهم ، لهم مذاهب معروفة .

وقبل كلِّ شيءٍ ، فأنا أكاد أقطع بأنَّ هذه القضية الثانية ، كان محالاً أن تُولد بهذه الصورةِ المفظعة من البشاعة والشَّناعَةِ ، لولا أنها صادفتْ عندنا فترةً مُحزنة جدّاً . فنحن نعلم كما يعلم الأعاجم أنفسهم ، أنَّه قلَّ شعرٌ قديمٌ جاء إلى الناس عن طريق الرِّواية المتناقلة ، قبل

التقييدِ والكتابةِ إلّا لحِقه ما لحق الشِّعرَ الجاهلى من اختلاف الرُّواة فى ترتيبِ الشعر ، وفى ألفاظه . ولا أظنّه مجهولاً أن « الراميانة » و « المهابراتة » الهنديتين ، ثم « الإلياذة » و « الأودسّة » اليونانيتين ، وهما من أقدم شعر الجاهلية ، انتقلتْ إلى النّاس متوارثةً بالرِّواية ، دون التقييد والكتابة ، فوقع فيها جميعاً من اختلاف الرُّواة فى ترتيب الشعر وفى ألفاظه ، كمِثل الذى وقع فى شعرنا الجاهلى ، لا ، بل الذى وقع فيها أسوأ وأشنع من كل ما تتوهّم أنّه وقع فى الشِّعر الجاهلى ، بلا ريب . ومع ذلك فإنّ الدّارسين لم ينتهوا قطُّ فى شأنها إلى مثل هذه النهاية التى حاقت بالشِّعر الجاهلى ، ثم بالشِّعر العربى عامة ، ثم باللّغة كلها .

وهذه الملاحمُ الأربعةُ ، لم تزل إلى اليومِ عند وَرَثَتها ، مع اختلاف ألسنتهم اليوم عن لسانها ولغتها ، محفوفةً بالتعظيم والتوقير والحياطة ، معزّزةً بدفاع الدّارسين عنها ، مهما بلغ من اختلافهم فى شأنِ اختلال روايتها وترتيبها واختلاف ألفاظها . أما الشعر الجاهلى ، فالذى ناله من التحقير والمهانة وعبث الألسنة والإزراء شئٌ لا يكاد يُصدَّق ! وبيَدِ مَن لحقه كلُّ هذا ؟ بِيَدِ ورثته أنفسهم ، ولسانُهم لم يزل إلى اليوم هو لسانُ الجاهلية ! كيف كان ذلك ؟ أليست هذه عجيبةً لا ينقضى منها العجب !!

فإذا كانتْ هذه القضيةُ التى وُلدت شوهاء مُشيَّأة الخَلْق سَليطة تُعد إحدى العجائب فى تاريخ الآداب ، فليس حَسَناً ولا مُستساغاً أن يترك مؤرخو الأدب تقصِّىَ ميلادها ونشأتها ، إمّا اليوم ، وإمّا غداً .. ولكن الذى أخشاهُ أن يكون تأجيل تأريخ هذه القضية ، إذا تمادى الزّمن ، مُفضياً إلى خفاءِ معالمها التى تُعين على استجلاءِ حقيقتها . وهى

حقيقةٌ بشِعَةٌ جدّاً .. وحسبك أن تعلمَ أنّها لم تكن قضية أدبيةً خالصةً ، لأنّ القضية الأدبية لا تقوم على ألفاظٍ من الهجاء ، بل تقوم على دراسةٍ مؤيَّدة بالبرهان والشّواهد ، وبالنفاذ إلى أعماق البيانِ الإنسانى فى عُصورِهِ المختلفة ، أى بالنَّقد الذى يكشف أسرارَ الجمالِ ، كما يكشف بعض ما أحاط به من العيوب . أمّا أن تُفضى « قضيةٌ ما » إلى احتقارٍ شاملٍ وازدراءٍ واستهانةٍ واستخفاف ، ثم إلى إعراضِ ناشئةِ الأجيال ، لا عن « الشِّعر الجاهلى » وحده ، بل عن الشِّعر العربى كلِّه ، بل عن اللّغةِ نفسِها ، إعراضاً لا مثيل له فى تاريخ الأمم ، فهذا شئ لا تُنتجه « قضية أدبية » .

وقد كانت الفترةُ التى وُلدت فيها هذه القضية ، فترةً محزنةً فى تاريخنا ، لأنّها فترةُ صَخَبٍ ، لا يكاد المرء يدرى من أين جاء ، ولا إلى أين ينتهى ، كأنّى كنت أسمع صَليلَ المعاولِ فى جلاميدِ صخرٍ يتهاوى بعضُها على بعض ، وآلافَ الحناجرِ تضجّ بصرخاتِ الفزع ، وهتافاتِ البُشرى . وقد جُنّت الأصوات ! ولم تزل إلى اليوم تُجن !

والحديثُ عن هذه « الفترةِ المحزنة » متشعِّبٌ معقدٌ طويل ، وقد عشتُ هذه الفترة ، ولكن ليس من همِّى هنا أن أُفيض فى الحديث عنها ، فاكتفيتُ بهذه الإشارة ، لئلا تتصور الناشئةُ أنِّى أتحدثُ عن « قضية أدبية خالصة » ، وهم قد أَلِفوا تطاول الصَّخَب وتعاليَه ، أن يظنوها « قضية أدبية » ، بل أكبر من ذلك : أن صارت « قضية مسلَّمة » ، كما وصفتُ فى آخر المقالة السالفة . ولولا أنها عرضت فى أسئلة « يحيى حقى » ، لحاولت أن أخليَ كلامى من ذكرها ، ومن ذكر ذيولها ، ولقصرتُ حديثى على بعض « القضيةِ الأولى » ، وهى قضية الفَصْلِ فى صِحَّةِ نسبةِ قصيدتنا « إنّ بالشِّعْبِ الذى دُونَ سَلْع » ، إلى

الجاهلية ، وبُطلان سبتها إلى « خلف الأحمر » فى الإسلام . ولكان هذا حسبى وحسب « يحيى حقى » ، غيرَ ظَنينٍ عند أحدٍ بالتقصيرِ والتفريط .

ولكنَّ قضيةَ الفَصْلِ فى نسبةِ « الشعر الجاهلى » ، كما قلت ، كانت خليقةً أن تسوقنى سَوْقاً إلى ما كنتُ وقعتُ فيه من « محنةِ الشِّعرِ الجاهلى » ، أى إلى أكبرِ قضيةٍ أُثيرتْ فى زماننا ، وهى دعوى من ادّعى أنّ الشِّعر الجاهلى ، أو أكثره ، منحولٌ كلُّه ، مصنوعٌ موضوعٌ فى الإسلام ، ثم نسبه الرُّواةُ عمداً إلى الجاهليةِ لأسباب فصَّلها أصحابُ هذه الدعوى ، فعمْداً ما تركتُ الحديث عن هذه المحنة فيما سلف ، إرجاءً لها ، لا احتجاناً للأمانة . وشىءٌ قُلتُه ، وينبغى هنا أنْ أعيده ، هو أنّ القضية الثانية ، لم تكن قطُّ عن هذه القضيةِ الأُولى بمَعزِل ، لأنّها جاءت معها فى قَرَنٍ (أى فى حبل واحد) ، ثم استشرى أمرها حتى أفضى إلى ما أفضى إليه ، بعد أن مهَّدَتْ لها « محنةُ الشِّعر الجاهلى » كلَّ طريقٍ .

وإذن ، فالقضيةُ الأُولى بتمامِها هى القضيةُ ، لا يُطيق مؤرِّخُ الآدابِ أنْ يتجاوزَها ، أو يغفلَها ، إذا أراد أن يكون ما يكتبه تاريخاً صحيحاً للأدب . وكذلك أنا ، لا أستطيع أن أتجاوزها أو أغفلها ، أو أحتجنها ، وإن كان ما أكتبه الآن ليس تاريخاً للأدب ، بل تاريخاً لمنهجى فى دراسةِ الشِّعرِ الجاهلى ، أى تاريخاً لنجاتى من « مِحْنة الشعر الجاهلى » .

* * *

وإذَنْ ، فينبغى أن أجعل الأمرَ واضحاً كلَّ الوُضوح . وذلك أنَّ الفَصْلَ فى نسبةِ شعرٍ جاهليٍّ إلى صاحبهِ إذا اختلف الرُّواةُ فى النِّسبة ، يقتضى أن يكون له أصلٌ من الأصول فى كلِّ منهجٍ لدراسةِ شعرِ الجاهلية ، وغيرِ الجاهلية أيضاً . وكان من مقادير الاتفاق المحض ، أن تكون القصيدة التى دفعتْ « يحيى حقى » أن يوجِّه سؤاله عن « المنهج العلميّ » لدراسةِ الشِّعر الجاهلى ، قصيدةً قد اختلف الرُّواة فى نسبتها إلى بعضِ شعراءِ الجاهلية اختلافاً غيرَ كبير ، ثم تفاقم الاختلاف فجأة حين تجاوز عصر الجاهلية إلى عصر الإسلام ، حيث زعم مَن زعم أنَّها مِمَّا صنَعَه أحدُ الرُّواةِ فى الإسلام ، ثم نحلَها شاعراً جاهليّاً .

والفَصْلُ فى تفاقمِ الاختلاف فى النسبة حين يتجاوز عصْرَ الجاهليةِ إلى عصر الإسلام ، يتطلب هو الآخر أن يكون له أصلٌ من الأصول فى كلِّ منهجٍ لدراسة شِعر الجاهلية . وكذلك انقسمت القضيةُ إلى قسمين . وقد حاولتُ فى المقالةِ الأولى[1] أن أدلَّ على بعضِ منهجى فى الدِّراسة ، وطبّقتُه على اختلاف نسبةِ القصيدة إلى شعراء كلُّهم جاهليّ . ثم حاولتُ فى أواخرِها ، وفى أوّلِ المقالةِ الثّانية[2] ، أنْ أطبِّقَ بعضَ المنهج ، إذا تجاوز الاختلافُ فى النسبة حدَّ الجاهلية ، ودخل فى حدِّ الإسلام ، بادِّعاء من يدّعى أن القصيدة ممّا صنعَ راوٍ من الرّواة فى الإسلام ، ثم نحلها شاعراً جاهليّاً .

وليس من الأمانةِ أن أتخطَّى هذا الموضوعَ ، دون أن أدلَّ على باب من المنهج فرّطتُ فى الإبانةِ عنه ، وعمْداً ما فرطت . فليس من المعقول أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب تارةً إلى الجاهلية ، وينسب تارةً

(١) انظر ما سلف ص ٤٦ - ٥٧.

(٢) انظر ما سلف ص ٥٨ وما بعدها.

أُخرى إلى راوٍ من الرُّواة فى الإسلام ، ثم يكون كل همِّنا أن نُزيِّف إسنادَ الرِّوايةِ التى رَوَتْ نسبتها إلى هذا الرَّاوِى ، كما فعلتُ أنا فى آخر المقالة الأولى وأوّل الثانية .

ونعم ، إن تزييفَ الإسنادِ ، واستنباطَ عللِ وَضْعِ الأخبارِ على الرُّواة ، وعلى غير الرواة ، أصلٌ عظيم من أصول المنهج ، أو من أصولِ منهجى على الأقلّ ، إلّا أنَّ الاقتصارَ عليه لا يكاد يضمن حلَّ المشكلات التى تعرض فى هذا الاختلاف المتفاقم فى النسبة ، بين الجاهلية والإسلام . ونعم ، قد يكون الاقتصارُ عليها كافياً فى كثيرٍ من الأحيان ، وجالياً للاطمئنان لا لليقين ، ولكنه يبقى بعد ذلك كلِّه إشكالاً قائماً عند كلّ ثَنِيَّة ، يتهدَّد اليقينَ بالشك . فالاستنادُ ، إذَنْ ، إلى هذا الأصل من المنهج وحده ، استنادٌ إلى جدارٍ يُريد أن يَنْقضَّ !

والذى حملنى على إغفال الإشارةِ إلى ما ينبغى أن يشتمل عليه المنهج من أصولٍ تَفُضُّ هذا الإشكال ، أنّى نظرتُ فوجدت الأمر مُصَنَّفاً على هذا الوجه :

الأول : شعرٌ يُنسب إلى شاعرٍ جاهلى له شعرٌ كثير ، أو قليل معروف ، ويقال : إنّه مما صنع راوٍ له شعر كثير أو قليل معروف .

الثانى : شعرٌ يُنسب إلى شاعر جاهلى معروف ، يُقال : إنه مما صنعَ راوٍ له شعر معروف بالشعر .

الثالث : شعر يُنسب إلى جاهليٍّ ليس له شعر معروف ، يقال إنّه مما صنَعَ راوٍ له شعر معروف ، أو راوٍ ليس له شعر معروف .

فرأيتُ أنَّ الرُّواة الّذين ليس لهم شعر معروف ، أو الأصحّ أنهم

الذين لا يُعرفون في الناس بقول الشعر ، خَطْبهم يسير ، ويكفى فى أمرهم تزييفُ إسناد الرِّواية ، وإظهارُ بطلانِها من الوجه الذى يمكن أن تبطُل منه ، أو إثباتُها من الوجه الذى يمكن أن تَثْبت منه . وهذا كله قريب ظاهر إن شاءَ الله . وينبغى أنْ أقطعَ هنا بأن هؤلاء هم الكثرةُ الكاثرةُ ، وأكثرُ ما يُنسب إليهم أنهم وضعوه ، البيت والبيتان ، وهذا أمرٌ لا خطرَ له .

أمَّا الرُّواة الذين لهم شعر معروف ، أو الذين كانوا يُعرفون فى الناس بقول الشعر ، فهم الخَطْب كلّ الخطْب ، لا من حيث الحقيقة ، بل من حيث تتعرض الحقيقةُ لمعاولِ الشَّكّ الأهوج ، إذا أقبل عليها بصخَبه وضوضائه وضجيجه . وهؤلاء أيضا تُنسب إليهم صنعة البيت والبيتين ، وهذا خَطْب يسير . ثم تُنسب إليهم صنعة الأبيات الكثيرة والقصائد الطويلة ، فهذا خَطْب أىّ خَطْب ، كما قلتُ . وهؤلاء – أيضاً – ينبغى أن ننظر فى أمرِ ما رُوى من صنعتهم ووَضْعِهم ونَحْلهم الشّعرَ للجاهليّةِ ، فإمّا أن نزيِّفَ إسنادَ الرِّوايةِ ، ونُظهرَ بطلانَها من الوجهِ الذى يمكن أن تبطل منه ، وإمّا أن نثبتها من الوجهِ الذى يمكن أن تَثْبت منه . هذا أمرٌ لابدّ منه ، وهو مُقدَّم على كلِّ شيءٍ عند النظر . ولكن هذا القدر من النَّظرِ ، قد يكون غيرَ كافٍ كُلَّ الكفاية فى طردِ قادحِ الشكِّ الذى يمكن أن ينخر فى اليقين .

وهذا الذى سُقتُه ، ليس نظراً حديثاً فى هذا الأمر ، بل هو نظرٌ متقادمٌ طال عليه الأمد ، فإنّه كان من أولِ ما عانيتُ من الفكر ، وأنا أَصْلَى بلهيب « محنة الشعر الجاهلى » ، وأنا يومئذ فتى أخضر دون العشرين . ومهما يكن مبلغ اطمئنانى بعدئذ إلى بُنَيَّاتِ الطريق (بالتصغير ، وهى الطُّرُق الصِّغار التى تتشعب من الجادّة) ، فإنى أشهد

على نفسى أنى بقيت متحيّراً مُتلدِّداً زماناً طويلاً ، لا أكاد أهتدى إلى جادّة تفضى بى إلى يقين لا تُقدح فيه قوادح الرّيب .

وكان هذا الضرب من النّظر فى الحقيقة مفيداً لى ، ولكنه كان مضلِّلاً لى أيضا كلَّ التّضليل ، وكان مضلِّلاً ، لأنّى جرّدتُ الأمر تجريداً فى هذه الأقسام الثّلاثة السّالفة ، فأوهمنى هذا التقسيم ، وأنا غارقٌ فى « محنة الشعر الجاهلى » ، أن الخَطْبَ كبيرٌ جدّاً كما وصفتُ آنفاً ، فأظلمتْ علىّ الطُّرق أو كادتْ . وكان مفيداً ، لأنّى أقبلتُ من يومئذٍ على قراءةِ الشّعر الجاهلى ، وغيرِ الشعر الجاهلى ، غيرَ مبالٍ بأن يكون مصنوعاً أو غيرَ مصنوعٍ ، وغيرَ مبالٍ أيضاً بما يقوله القدماء ولا بما يقوله المحدَثون ، إنما أنا طالبُ « شعر » لا أبالى مَن قاله ، ولا ما قيل فيه ، وينبغى ، أيضاً ، أن يكون الأمرُ كلُّه مردوداً إلى نفسى ، وإلى ما أعالج منها ، وأنا منغمسٌ فى بحار « الشعر » .

وهذه القراءة الجامحة ، هى التى قذفتْ بى على أوَّلِ طريق « المنهج » كما عرفته فيما بعد ، دون أن أكون يومئذٍ طالباً لمنهجٍ أتّبعه ، وقد كان ذلك كذلك لأنَّ لهيبَ « محنةِ الشّعرِ الجاهلى » ، لم يكن قد انطفأ بعدُ فى نفسى ، فأنا لا أزال أتلذّع من مسِّ شعاليله بين الحين والحين . وشيئاً فشيئاً بدأتُ أرى مَدَبَّ الطريق يلمعُ من بعيد ، فإنَّ قراءةَ شعرٍ بعد شعرٍ ، وديوانٍ بعد ديوانٍ ، مَرّةً بعد مّرة ، بلا تحديد لجاهليةٍ أو إسلامٍ ، نبهتْنى إلى أن أنعم النظرَ فيما وجدتُه ، فى روايةِ الشّعر الجاهلى خاصةً ، من الاختلاف فى عدد الأبيات ، وفى ترتيبها ، وفى كثيرٍ من ألفاظها ، وبدأتُ يومئذٍ فى المقارنة بين هذه الروايات المختلفة ، على غيرِ أساسٍ صحيح ، كما بيّنتُ ذلك فيما بعد .

ثم كشف لى طولُ الصُّحبةِ لشاعرٍ بعد شاعر ، عن أهمِّ شىءٍ

دلّنى على الطريق الذى ينبغى أن أسلكه ، ذلك أنى بدأت أحسّ بفرقٍ غريبٍ بَيّنٍ ، بينَ شعرِ شاعرَيْن جاهليَّيْنِ متعاصرَيْن مثلاً ، لا فيما يعالجان من موضوعِ الشِّعر ، بل فى طبيعة تركيب الكلام ونغمه . وكان هذا أمراً غامضاً جدّاً لا أستطيع الإبانةَ عنه ، ولكننى أصبحت أحسّ نبضَهُ فى قرارة نفسى . وأعاننى على أن أتبين وَقْعَهُ فى نفسى تبيُّناً واضحاً ، اختلافُ ألفاظِ الرُّواةِ فى رواية الشعر ؛ فكنتُ أجد متاعاً لا يُوصف وأنا أحاول أن أدير البيتَ أو الأبياتَ على لسانى ، وفى سمعى ، وفى نفسى ، بروايةٍ بعد رواية ، لكى أحاول أن أقطع لنفسى : أىّ هذه الألفاظ المختلفة أشبه بشعر هذا الشاعر ؟ وكانت تجربة من أعذب التجارب ، أىّ تجربة ، وأىّ لذّة ؟ .

وفى هذه الفترة وكنتُ ظنَنْتُ أنِّى بلغتُ الغاية ! وهذا سفهٌ شديد كان = ظننتُ أيضاً أنَّ من الصواب أن أحاول جمعَ شعرِ الرُّواةِ الَّذين يُتَّهمون بأنّهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراءَ الجاهلية ، وأن أجمعَ أيضاً ما صنعوه من الشِّعر ونسبوه إلى الجاهلية ، ثم أحاول المقارنةَ بين شعرهم الذى قالوهُ ، وبين شعرِهم الذى صنعوهُ ونسبوه إلى الجاهلية ، على أساسٍ من هذا التَّذَوُّقِ الذى وصفتُه آنفاً . ونفضتُ الكتُبَ ودواوينَ شعرِ الجاهلية ، فإذا بى أقف على شيئين غريبين جدّاً :

الشئ الأول : أن الشِّعر (وأعنى القصائد ، لا الأبيات المفردة) الذى يقال إنّهم صنعوه ونحلوه شعراءَ الجاهلية ، لا يكاد يوجد منه غيرُ شىءٍ قليلٍ لا يكاد يُذكر ، لا فى الكتب ، ولا فى دواوين الشعراء . ووجدت أيضاً أنَّ أكثر شعر هذه الدواوين ، رواهُ رواةٌ آخرون ، معاصرون لهؤلاء الرُّواة الشّعراء ، وهو فى دواوينهم مُثبت بروايتهم وباختلافهم أيضاً .

الشى الثانى : أن هؤلاء الرُّواة الشعراء ، الذين يُقال إنّهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراءَ الجاهلية عددٌ محدودٌ جدّاً ، لا يكاد يتجاوز ثلاثة أنفس ، هم : الأصمعى ، وخلف الأحمر ، وحمّاد الرّاوية . والأصمعى أقلّهم تهمةً بوضع الشعر ، أمّا الآخران ، فإنّى لم أجد لهما شعراً يُذكر ، ولا سيّما حمّاد . وأمّا خلفٌ ، فإنّه كان له ديوان حمله عنه أبو نواس ، ولكنه لم يصلنا ، وبقى من شعره شىء قليل جدّاً فى الأغانى ، وفى الشّعر والشعراء ، وفى الوحشيات ، وفى مواضع متفرقة من كتب تلميذه الجاحظ ، وفى غيرها من الكتب .

فلمّا تبيَّن لى ذلك ، انطمسَ ما كنتُ أريد من المقارنةِ . ولكن الشّعرَ الذى وقع لى من شعر هؤلاء الثلاثة ، كان لأوّل وهلة شعراً لا يكاد يُعتدُّ به ، وجعلتُ أتذوقه تذوقاً ، فإذا هو هو ، لا يكاد يقارب شيئاً مما قرأت للجاهلية ولا لأهل الإسلام ، ولا لمن يعاصرهم ، أو من كان قبلهم بقليل ، أو من أتى بعدهم بقليل من الشعراء المعروفين . ورأيتُ « خلف الأحمر » أجود هؤلاء الثلاثة شعراً عرفته ، ومع ذلك لم يغرُرنى ابنُ قتيبة (٢١٣-٢٧٦هـ) حين ذكره فى كتابه « الشّعر والشعراء » حيث قال فيه : « كان شاعراً كثير الشّعرِ جيّده ، ولم يكن فى نُظَرائِه من أهل العلم أكثر شعراً منه » . وعددتُ هذا من المبالغة فى الثناء ، وأنَّ جودة شعره محدودة بقياسه إلى العلماء الشعراء من أشباهه بلا ريب .

ولم يغرُرنى أيضا قولُ ابن دريد (٢٢٣-٣٢١ هـ) : « وكان خلف أقدرَ الناسِ على قافية » ، ولا قول تلميذه أبى على القالى (٢٨٨-٣٥٦هـ) : « كان أبو محرز خلف ، أعلمَ النّاسِ بالشّعر واللغة ، وأشْعَرَ النّاسِ على مذاهبِ العرب » .

وقد أهمَّنى يومئذ خلف ، لأنّه هو الذى نُسِب إليه صُنع : « إنّ بالشِّعب الّذى دُونَ سَلْعٍ » ، ونُسب إليه أيضاً صُنع قصيدة الشنفرى : « أَقِيمُوا بَنِى أُمِّى صُدُورَ مَطِيِّكمُ » ، وهما من جيّد الشّعر ونفيسه ، وهما أيضاً ضربان من الشّعر مختلفان كلَّ الاختلاف !! وهذا عَجَب !. فظننتُ لو أنَّه كان قادراً على أن يقولهما لرأيتُ تلميذه الجاحظ قد نوّه بشعرِهِ ، وبقصيدتَيْه هاتين ، كما نوّه ببعضِ شعره فى صفةِ الحيّات . وكان من العجب المضحك يومئذٍ أنّى وجدتُ الجاحظ قد ذكر أن الناس قد وضعوا الشعر على لسانِ خلف ، وهو الذى اتُّهِم بوضع الشعر على لسان الجاهلية ! وذلك حيث يقول الجاحظ : (الحيوان ١٨١/٤) :

« وقد رأيتُ عند داوُدَ بن محمّد الهاشِميّ كتاباً فى الحيّات ، أكثرَ من عشرةِ أجلاد ، (مجلدات صغار) ، ما يصحُّ منها مقدارُ جلد ونصف . ولقد ولّدوا على لسان خلَفٍ الأحمر ، والأصمعى ، أرجازاً كثيرة . فما ظنُّك بتوليدهم على ألسِنة القدماء » .

فكان أمراً مضحكاً ! وإذا كان الجاحظ لم ينوِّه بشِعْر خَلَف ، فيما وصلنا من كُتُبِه ، فكيف لم ينوّه بشعرِهِ هذا الذى وصفوا من جودته ما وصفوا ، أبو نواس ، الحسن بن هانئ (١٤٥-١٩٨هـ) ؟ وذلك أنّهم زعموا أن « خَلَفاً » ، وهو أستاذ أبى نواس ، أَحَبَّ أن يَسْمَع مراثِيَ أصحابه له قبل أن يموت ، وقال لأبى نواس : ارْثِنى وأنا حيّ حتىّ أسمع ! فرثاه برَجَز على حرف الفاء ، وبقصيدة على حرف الفاء أيضا ، فذكر فى شعره هذا : رواية « خلَف » التى لا تجتنى من الصُحُف ، ورِفْق « خلف » فى التلطُّف إلى مُشكل غامضِ معانى الشعر ، وإبانته عن ذلك حتى يشتفى سائله ، وأنه لا يشتبه عليه كلامٌ قط . فاقتصر على ما هو معروف عن « خلف » من الرِّواية والدِّراية ، ولم يذكره بالشعر ،

لا جيّده ولا رديئه ، مع أنه كان أولى بأن يذكره بذلك ، إذ كان أستاذَه ، وكان هو الذى حمل عنه ديوان شعره كما سلف .

وهذا الديوان فيما ذكر ابن النديم (وقد ألَّف كتابَه فى سنة ٣٧٧هـ) ، مقداره خمسون ورقة ، وقد ذكر تقدير الورقة ، فقال : إنّ فى صفحتها عشرين سطراً . فهذه مائة صفحة ، فيها على الأكثر ألفا بيتٍ من الشِّعر ، بين قصيد ورجز ، وهو قدر وافر جدّاً من الشعر ، فكيف يُغضى أبو نواس عن هذا إغضاءً فى رثاء أستاذه ، وقد أسمعه إيّاه حيّاً ليسُرَّه بذلك ، حتى قال له « خلف » حين سمع هذا الرِّثاء : « أحسنتَ والله ! » فقال له أبو نواس : «يا أبا محرز ، مِت ولك عندى خيرٌ منها ! فقال خلف : كأنّك قصَّرت ؟ قال : لا ، ولكن أين باعثُ الحزنِ ؟! » . وهذه الكلمة الأخيرة كلمةُ بصيرٍ بأعماقِ الشِّعر ، لا يُدركه خلَفٌ ، ولا غيرُ خَلَف من الرُّواة .

فهذان تلميذان لخلف ، لا أجدهما اعتدَّا بشعره اعتداداً يُذكر ، مع طول سماعهما منه ، فكيف أعتدُّ بما يقوله مَن تأخر ميلادُه ، ولم يسمع خلفاً ولم يره ؟ ثم رأيت أيضاً ناقداً بصيراً ، واسع المعرفة بالشِّعر والشعراء ، لا أكاد أشك أنّه رأى ديوان خلَف ، الذى رآه ابن النديم فى سنة ٣٧٧ هـ ، وهو أبو بكر محمد بن يحيى الصولى النديم (٠٠٠-٣٣٥هـ) ، يقول : « هذا الخليل بن أحمد ، وحمّاد الراوية ، وخلف ، والأصمعى ، وسائر من يقول الشعر من العلماء ، ليس شعرهم بالجيد من شعر زمانهم ، بل فى عصر كل واحد منهم خلق كثير ، (يعنى من الشعراء) ، ليس لجماعتهم علمُ واحد من هؤلاء ، وكلّهم أجود شعراً » . فإذا كان شاعر له ألْفُ بيتٍ من الشعر ، ثم لا يكون شعرُه

بالجيّد فى شعر زمانه ، فكيف أصدّق ما قاله ابنُ قتيبة ، وابنُ دريد ، وأبو علي القالى فيما زعموا ؟

وكنتُ ولم أزَلْ ، غيرَ قادرٍ على أن أفارق حكمَ العقلِ إلى حكم الهوى ، ولا أنا بمستطيع أن أُصيخَ إلى وساوس الشكّ ، وقد نطقتْ دواعى اليقين ، فرأيتهُ عبثاً محضاً أن أشغل نفسى بأمر هذه المقارنة التى خَيّل لى ظنّى يومئذٍ ، أنى بالغ فيها مبلغاً ، وواجد فيها ما أَرَغْتُ من طلب الهُدى والصّواب . وهكذا طويتُ هذه الفترة بقضِّها وقَضِيضها ، وطَرحْتُ « محنةَ الشعر الجاهلى » دَبْرَ أذنى ، وانصرفتُ إلى الشِّعر وحده ، وأبغضُ شيءٍ إليَّ كلمةُ « المنهج » وحديثُ المنحول وغيرِ المنحول .

* * *

هذا ما كان ! فلمّا أُلجِئتُ إلى كتابة هذه المقالات ، وكان الاختلاف متفاقِماً فى نسبة هذه القصيدة بين الجاهلية وبين الإسلام ، وكان المتَّهم بصُنْعها راويةً شاعراً ، وهو خلف الأحمر ، (المتوفى سنة ١٨٠ من الهجرة) ، كان من حقّ البيان عن المنهج أن أذكر أنّ صريح العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » ، أو ما بقى منه على الأصحّ ، وبين هذه القصيدة التى زعموا أنه صَنَعها ونَحلَها شاعراً جاهليّاً = إذ ليس معقولاً أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب إلى الجاهِلية ، صَنَعهُ راويةٌ شاعرٌ فى الإسلام ، وبينهما دهر طويل ، ثم نقتصر على تزييف الخبر عن ذلك ، مهما بلغت الحجة فى تزييفه من السّداد والإصابة .

ولكنى رأيتُ أنّ الحديثَ عن هذا الباب من المنهج ، أعنى « بابَ المقارَنَةِ » ، يحتاج إيضاحُ معناه وتأصيلُ حدودِه إلى جَهْدٍ جاهدٍ فى تخليص زَيف ما يُروى من صحيحه ، قبل البدء فى الحديث عنه ، كالذى رأيت فيما يقال من اتهام « خلف » بصنع الشعر على لسان الجاهلية ، وأنه كان شاعراً جيّدَ الشّعر ، وأنّه كان أقدَر الناس على قافية ، وأنّه كان أشعرَ النّاس على مذاهب العرب ! وأشباه ذلك مما لا يستطيع أحد أن يجد له ما يحقّقه أو يثبته ، إّلا أن يحملَه حكمُ الهوى على مفارقة حكم العقل ، وإلّا أن تطيشَ به وساوسُ الشكّ عن لوائح اليقين .

ورأيت أيضا أن لو كانت « المقارَنَة » ممكنةً ، بوجود شِعرَيْن حاضرَيْن ، تتم « المقارنة » بينهما ، لا قتضانى ذلك ، قبل البدء ، أن أضع « منهجاً » تتم به هذه المقارنةُ على وجهٍ يُرْتضى . وما دام الأمر منوطاً بالشعر وحده ، فلابدَّ لى أن أبدأ أيضاً بتحديد خصائص « الشّعر » ، وما هى ؟ وكيف مأتاها ؟ وما يميّز شاعراً من شاعرٍ ، فى أساليب البيان وحدها ، حتى أستطيع أن أبيّن الفرقَ بين الشعرَيْن اللَّذَيْن طلبتُ « المقارنةَ » بينهما ، دون أن ألجأ إلى ما لجأ إليه غيرى من الألفاظ المبهمة الغامضة ، نحو : « الضعف ظاهر ، والاضطراب واضح ، والتكلّف بيّن ، والإسفاف يكاد يُلمس باليد ، وهذه رقَّة إسلامية ظاهرة ، وهذه سهولة فى اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم ، والتوليد فيها بيّن » ، وأشباه هذا الكلام ممّا يمكن أن يُبتذل باللسان ، ولكن لا يمكن تحقيقه بالبرهان ، بل هو كلامٌ مبهم مرسَل ، لا يؤسِّس « منهجاً » يَطمئن إليه العقل ، ولا يُعين على تذوق الشعر ، أو على تمييز الفرق بين شعر وشعر ، وبين شاعر وشاعر ، فضلاً عما فيه من

شناعة التحكُّم ، وعما يؤدى إليه من الضرر ، وقد كان ، باعتياد الناشئة أن يقتنعوا بغير دليلٍ من العقل .

فلم أجد لى من الحرج والتشتُّت مخرجاً ، سوى أَنْ أَعْدِلَ جملة عن هذا الباب من المنهج ، « باب المقارنة » ، إلى أهم أبواب المنهج ، وهو « باب دراسة الشعر ونقده » ، فقد ظننتُ أنّ هذا الباب خليقٌ أن يجمع خلاصةَ ما يتفرق فى أبواب المنهج . واعتمدت هذا الرأى ، وسِرتُ عليه ، ورأيتُ أنِّى إذا وُفِّقتُ فيه إلى إظهار ما فى القصيدة من أسرار جمالها ، ومن دقّة تركيبها وبنائها ، ومن تدفُّقِ ألفاظِها بمعانيها ، ومن تحدُّر ألفاظها على أنغامها ببراعةٍ مُحْكمة ، ومن فخامة أنغامها ودلالتها على المعانى ، ومن انغماسِ ألفاظِها وتراكيبها وأنغامِها جميعاً فى أحداثها انغماساً يقطع بصدورها عن شاعرٍ عاشت الألفاظُ والأحداثُ والأنغام فى نفسه حتى نَضِجَتْ شعراً يُتَغَنَّى به = كان ذلكَ دليلاً لا يكاد يُنقض على أنّ شاعرها شاعرٌ متميزٌ بخصائص الشِّعر . وإذا بان هذا التميُّز ، سهُل عندئذٍ أن يُقارن شعره بأىِّ شعر غيره ، سواء كان شعر خلف ، أو شعر تأبَّطَ شرّاً ، أو شعر الشَّنْفَرى . وهم الثلاثةُ المعروفون الذين اختلفت الرِّواية فى نسبةِ القصيدة إلى واحدٍ منهم بعد واحد .

وكان من حقِّ « باب المقارنة » ، أن أُوازِنَ بين هذا الشِّعر وبين شعرهم ، حتى أخلُصَ إلى نفى نسبتِها إليهم ، وأنسبها إلى « ابن أخت تأبَّط شرّاً » دونهم .

أمّا « الشَّنفرى » و « تأبَّط شرًّا » ، فشاعران جاهليّان عظيمان ، مع قلّة شعرهما . فلولا أن يخرج الأمر عن حدّه فيطول ، لكان صواباً كلَّ الصواب أن يعنِّى المرءُ نفسه بدراسةِ شعرهما مثل هذه الدِّراسة ، ثم

يقارن بين شعرهما وبين هذه القصيدة ، لأنّه إذا فعل ، فسوف يخلص إلى فوائد لا أستطيع الآن أن أقدُرَها قَدْرَها ، ولا أن أحدِّدَ مقدارَ ما تأتى به من الخيرِ لفنِّ الشِّعر نفسه ، ثم لقضية الفَصْلِ فى نسبة القصائد إلى شعراء الجاهليّة ، ولصحةِ هذه النِّسبة إلى الجاهليّة خاصةً دون الإسلام .

وأمّا خلَفُ الأحمرِ ، أو غير خلَف من الرّواة الإسلاميين فأراه عنتاً محضاً = إلاّ أن يُراد تقريرُ أَصلٍ ثابت في مسألة وضع الرُّواة الشّعرَ على ألسنة الجاهليين = أن يبتذل المرء فى هذه المقارنة جَهْدَهُ ، لأنّ ما بقى من شِعر خلف ، مثلاً ، مباين كلَّ المباينة لهذا النمط من الشعر . ولأنّه ، أيضاً ، يكاد يكون محالاً مَحْضاً عند النظر ، أن يستطيع رجل من الرواة = عاش آمنا سالماً معافًى بين الكوفة والبصرة ، فى القرن الثانى من الهجرة ، وقضى أكثر أيامه ولياليه فى رواية اللغة والغريب والشعر ، وفى العلم بالنحو والنّسب والأخبار = أن ينغمس هذا الانغماسَ المذهل ، فى أحداثٍ غير متاحة لمثله فى عصر الإسلام أن يعانيها أو يشهدها ، وأن يُبين عنها بتوهُّج ساطع يتلألأ ، لا يكاد يخفى أثره فى كل لفظٍ من ألفاظ القصيدة ، وفى كل نغمٍ من أجزائها وأبياتها على حدة ، ثم فى أقسامها السبعة جميعاً ، ثم فى نغمها المتكامل من أول بيتٍ إلى آخر بيت . هذا ، لَعَمْرى ، محال . ويزيده استحالةً أن يكون خلف قد سُلِّط على كل هذا الحِذق ، وكلِّ هذه البراعة ، فيتجشّم منهما ما يتجشّم ، لكى يضع شِعْراً فخماً على لسان جاهلى ، ثم يتجشمه ، أيضاً ، لغير غرضٍ ظاهرٍ !

وفوق ذلك كلِّه ، أن لا يتمّ لخلَفٍ سلطانٌ على المهارة والحِذق ، إلّا وهو يرتكب هذاالأمر الغريب الذى لا يكاد يصدَّق = ثم يذهب عنه سلطانه وتخُونُه المهارة والحذق ، فى شعره الصحيح النسبة إليه ، والذى

حمله عنه تلميذه أبو نواس الشاعر، ولم يظفر منه بِذِكْرٍ حين رثاه حيّاً . والذى يقرؤه أحدُ النقادِ الفحول ، فلا يَحْلَى منه بطائل ، إلّا بأنه شعر ليس بالجيِّد فى شعر زمانه ، وأن عامة شعراء زمانه أجود شعراً منه ! . هذا عجبٌ وفوق العجب ! شعرٌ يضعه خلَفٌ متصدقاً به على الجاهليّة ، ليس به « باعث » كما يقول أبو نُواس ، فهو شامِخٌ فوق الجيّد ، وشعرٌ هو شعرُه الذى يُنسب إليه ، وخليق أن يكون له « باعث » فهو ساقط دون الجيد ! أىُّ شىءٍ هذا ؟

ولكن عسى أن يقول قائل : فإن لذّة الوضع وحدها ، (أعنى وضع الرّواة الشعرَ على لسان الجاهلية ، لاغير) ، « باعِثٌ » ، أقوى وأحذق من بواعث الشعرَ عند الشعراء ، ولا سيّما إذا كان الراوية الوضّاع شاعراً من الرواة الذين « فسدت مروءتهم » !

فأقول : وهو كذلك ! فهذا رأى لا طاقةَ لى بردِّه ، لأنّه خارج من حدِّ ما أنعم الله به علينا وعلى الناس !

* * *

وكذلك اعتدلت القضية ، وصارت بيِّنةَ المعالم والحدود ، فإنه لا يُوصل إلى تأصيل قواعد « باب المقارنة » من المنهج ، إلّا بعد تأسيس « باب دراسة الشعر ونقده » ، كما رأيتَ ، وإلّا لم يكن للمقارَنَةِ معنى ، ولم تكن للمقارِن عندئذٍ وسيلةٌ سوى الإغراق فى إرسال الكلام المبهم تحكُّماً بلا ورع ، كقولهم : « الضعف ظاهر ، والتكلّف

بيّن ...» إلى آخر هذه السلسلة المُقْنِعَة ، أعنى المقنعة بلا بيِّنةٍ ولا حُجَّة !

فلما اعتدلَت القضية ، أدركتُ أنّى قد غرّرْتُ بنفسى تغريراً ، لو فتحتُ « بابَ المقارنة » . فقد علمتُ أنّه سوف يأتينى بأمرٍ يُفظعنى أن أُطيقه ، أو أن أتوهم أنّى قادر على أن أحمل وحدى وِزْرَ الإبانة عنه ، ولو أوتيت من الغُرورِ والنَّزَقِ ، أضعاف ما أوتى غيرى ممن عرض لأشعار الجاهلية بغير حقِّها . ولم أجدنى عندئذٍ مطيقاً إلّا لباب دراسة الشعر ونقده ، فعسى أن يتاح لى أن أوضّح بعض معالم الطريق لمن يريد أن يسلكه ، وكان هذا حسبى ، غيرَ ظَنِينٍ ، إن شاء الله ، باحتجان الأمانة .

من أجل ذلك كلِّه أعرضتُ عامداً عن الحديث ، فى هذا الباب من المنهج « باب المقارنة » ، وحمدتُ الله على النجاة منه ، وسألته المغفرةَ والرحمة لشيوخ هذه الأمة وأوائلها ، من رُواة الشعر وعلمائه ونقاده القدماء ، فإنهم = مع سعة علمهم بالشعر وغير الشعر ، ومع وفرة أشعار الجاهلية والإسلام على مَدّ أيديهم برواياتها المختلفة ودواوينها ، ومع قرب زمانهم من زمان الجاهلية ، ومع ما يجدونه فى أنفسهم من القدرة على « التذوق » الفاصل ، ما لا نستطيع نحن أن نجد بعضه إلّا بعد الكدّ والتعب وضياع العمر = إنّهم ، رحمهم الله ، أعرضوا عن « باب المقارنة » ، وتَخَطَّوهُ ، واقتصروا على أداء الأمانة كما أُدِّيت إليهم ، إذ وجدوا فى قَرَارَةِ أنفسهم أنّ مُقتحمَ هذا الباب ، إمّا هالكٌ ، وإمّا ناجٍ ولمّا يكد .

والآن ، صار لزاماً علىّ ، حتىٰ أخرج من شَناعة التقصير

والتفريط ، وأبرأ من إثم احتجان الأمانة = أن أَزيدَ الأمرَ وضوحاً وبياناً . فإنِّى علمتُ علماً ليس بالظنِّ أنّ « باب المقارنة » من المنهج الذى أفنيت فيه شبابى كلَّه وكهولتى ، باب جليل الخطر مخوف ، وبحرٌ لُجِّى رَجّاف ، ومُقْتَحِمُه نَهْبٌ للغوائل ، إلَّا أن يدَّرِع الأناة والحذر . وأنا وإنْ كنتُ قد قَصَرْتُ أمره هنا على شعر الجاهلية والإسلام ، إلَّا أنه بابٌ « جائع » ، يُفضى أيضاً إلى « مقارنة » ، آداب بعض الأمم ببعض ، فهو بابٌ شامل ، لا ينبغى الاستخفاف بأمره ، بيد أنِّى رأيتُ ، فيما رأيتُ ، أنَّ كل مَن أطاق الاستخفافَ به فعل ؛ لأنّه ، لاتّساعه اتّساعَ اليمِّ الذى لا تُرى سواحله ، يحتمل هَزْل الهازلين ، كما يحتمل جدَّ الجادّين ، ولُجَجُه المتلاطمة كفيلة بإغراق عيب من هزل ، وبإخفاء إحسان مَن جَدّ ! وإذا كان الاستخفاف به فيما لا حدَّ له جائزاً ، فإن الاستخفاف به فيما له حدٌّ معروف غيرُ جائزٍ ولا مُرْضٍ .

فلذلك آثرتُ هنا أن أختم حديث « باب المقارنة » ، بما ينبغى من نعته وصفته ، فى شعر الجاهلية والإسلام ، دون غيرهما من فصوله . وسأختصرُ القول اختصاراً ، فذلك أوْضَحُ للنّعتِ والصِّفة .

إذا وقع الاختلاف فى نسبة شعرٍ إلى شاعرَيْن جاهِلِيَّيْن أو أكثر ، لم نجد سبيلاً إلى الفصل فى أمر نسبة هذا الشعر بالمقارنة ، إلّا بعد أن نؤسِّس « باب دراسة الشعر ونقده » ، كما سلف ، فإذا فعَلْنا ؛ فعلينا أن ندرس شعر كلِّ واحدٍ من هؤلاء الشعراء على حِدَةٍ ، ثم ندرس الشِّعر المختلَف فى نسبته مثل هذه الدراسة ، وعندئذ يتاح لنا أن نقارن بين هذا الشعر وبين أشعارهم ، وعسى أن يصل المرءُ إلى حُكم فاصل ، أو حكم مقارِب للسداد . وهذه هى الغاية التى نُطيق بلوغها . وكذلك الأمر ، إذا كان الشعر إسلاميّاً ، وكان الشعراء كلّهم إسلاميِّين .

أمّا إذا كان الاختلاف فى نسبة الشعر إلى شعراء ، بعضهم جاهلىّ وبعضهم إسلامىّ ، صار أمرُ المقارنة أشدَّ تعقيداً مما تتصور ، واتسع اتساعاً مخوفاً ، (ولا أريد أن أهوّل تهويلاً يقطع الرجاء من هذا الباب جملة ، بل أريد أن يكون الأمر واضحاً ، ليكون جهدنا فى الدارسة أتم وأكمل) . ففضلا عن أن المقارنة تقتضى عندئذٍ دراسة الشعر المختلَف فى نسبته دراسةً صحيحة يَقِظَةً مُحيطةً على قدر الاستطاعة ، فإنّها تقتضى ، أيضاً ، دراسة شعر كلِّ شاعر من هؤلاء الشعراء ، جاهليِّين وإسلاميِّين ، دراسةً صحيحة يقظة مُحيطة . ويقتضى أيضا ضرباً من المقارنة بين شعر هؤلاء الشعراء ، قبل البَدْء فى مقارنةِ أشعارهم جميعاً ، بهذا الشعر المختلَف فى نسبته إليهم .

وتقول : هذا كافٍ ، وفوق الكافى ! فأقول : لا ، ليس بكافٍ إذا أردتَ ما يتطلّبه النظر المستقيم إلى « الفصل فى قضية » ، وإلّا فحدِّثنى كيف يتمُّ ذلك على وجهِهِ ، إلّا بعد أن يكون الحكَمُ المريد للفصل فى هذه القضية ، قد ألَمّ إلماماً حسناً أو مقارِباً ، بفرق ما بين شعر الجاهلية جُملةً ، وشعر الإسلام جملةً .

آه! ولكن هل يستطيع أن يدّعى مُدّعٍ أنه ألمّ إلماماً حسناً أو مقارِباً بفرق ما بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام ، إلّا بعد أن يكون قد أقام الدراسة ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها ، على شعراء الجاهلية جميعاً ، أو على جمهورهم شاعراً بعد شاعرٍ = ثم أقامها أيضا ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها، على شعراء الإسلام جميعاً ، أو على جمهورهم ، شاعراً بعد شاعرٍ = ثم قارن شعر كلِّ شاعرٍ جاهلىّ بسائر شعراء الجاهلية ، ثم شعر كلِّ شاعر إسلامىّ ، بسائر شعراء الإسلام

= ثم أحسن المقارنةَ المفصَّلةَ أو بلغ منها مبلغاً = ثم استطاع أن يبذل الجهدَ كلَّه حتى يصل إلى ما يمكن أن يُسَمّى « فرقا » فارقاً بين شعر الجاهلية جملة ، وشعر الإسلام جملة = ثم يستعين بهذا الفرق الذى حَصَّله على الإنصاف فى الفصل بين شعرٍ مختلَفٍ فى نسبته ، يُنسب تارة إلى الجاهلية ، وتارة إلى الإسلام . أليس هذا صريحَ العقلِ والنَّظَر ؟ أم هل تستحلّ لقاضٍ أن يقضى بين الناس ، على ما خَيَّلَتْ ، دون أن يكون يعرف شرائع القضاء ، ودون أن يتقصّى حقيقة ما اختصم فيه الخَصمان ، ودون أن يستثبت من حُجَّةِ كلِّ خَصم على غريمه ؟ وأنت بخير النَّظَرَيْن ، أيّهما اخترتَ فهو لك !

ولا يسعنى إلّا أن أتقى شَرَّ الألفاظِ ، فإن الألفاظ المشتركة ، أى التى تدل على معانٍ مختلفة باختلاف الناطقين بها ، تُضَلِّلُ النظر ، وتسوق إلى مهاوى الخطأ ثم الحيرة . وقد أفرطتُ فى استعمال لفظ « دراسة الشعر » ، وأخشى ما أخشاه أن تختلط مَعناته بمعناة غيرى ، فينبغى أن تكون دائما على ذُكْرٍ من أنّنى حين أقول : « دراسة الشعر » ، فأنا لا أعنى سوى « باب دراسة الشعر ونقده » من المنهج ، وهو الذى قدّمتُ مثالاً موجزاً منه ، فى الكشف عن قصيدة : « إنّ بالشِّعب الّذِى دُون سَلْعٍ » .

أمّا « دراسة الشعر » بمعنى معاينة سطح القصيدة بلا تعمُّق ، ومسّ جثمان ألفاظها بلا خبرة ، وعزل المخبوء فى أنغامها عن ألفاظها ومعانيها ، فأنا عنه بمنأىً ، وأنا منه برىء . فاحذر هذا الوجهَ المألوفَ ، أو الذى صار مألوفاً عندنا ، بإلحاح بعض كبار الأدباء المحدَثين عليه ، فإنّه يعتمد كلَّ الاعتماد على ألفاظٍ مبهمةٍ ، مرسلةٍ بالمدح أو القدح ، وليس هذا بمنهج ، ومهما يبلغ المرء فيه من حُسن العبارة ، فإنّه لا يخرج عن أن

يكون ضَرْباً من اللهو لذيذ المذاق ، ولكنه مرُّ المغَبَّةِ . فإن لم تفعل ، لم يكن لكلِّ ما أقول معنى سوى التهويل والتغرير والعبث الفاضح ، وقد علّمتنى النارُ التى اكتويتُ بها ، واكتوتْ بها أُمّتى التى أَنتسب إليها ، أنَّ إقحامَ العبثِ على الجِدّ ، وتغليب الهوى على العقل ، لا يفضيان إلّا إلى الضَّياع والهلاك والمهانة وذلِّ الأبد !

* * *

أمْ هذا باطلٌ كلّه ، وعَنَتٌ لا خير فيه ؟ لأنا نشقّ على أنفسنا ونُجَشِّمُها ركوب المهالك ، حين نبنى ما نبنى على ظنٍّ لا حقيقة له ، أو على ظنٍّ غَيرُه أقوم منه ، وأقرب منه إلى الحقيقة ، أو إلى « طبائع الأشياء » ! فلولا أننا وطّنا أنفسنا فى حُسن الظن بالناس ، وهم ناس كأمثالنا وأمثال ناس الأمم قديماً وحديثاً . ثم وطّنا أنفسنا مرة أخرى فى حسن الظنّ برواة الشعر الجاهلى ، وغير الشعرِ الجاهلى ، فعدَدْناهم أهلاً للثقة والاطمئنان . وتوهَّمْنا أنهم أدّوا إلينا الأمانة كما أُدِّيَتْ إليهم = لولا ذلك لكان لنا عن هذا العنت كلِّه مندوحة ، ولأفضى بنا قليلٌ من سوء الظن إلى بُحْبُوحةٍ وسَعَة .

وحسبنا أن نعدِّل هذا الذى تورّطنا فيه تعديّلا طفيفاً ، مشوباً بقدر لا بأس به من الاحتياط ومن الشَّكّ ومن سوءِ الظنّ ، فنظن ، أو نستيقن ، (وأظن أنا أنّ اللفظين هنا سواء فى المعنى !!) أنّ فئة من النّاس فى صدر الإسلام ، لم يجدوا ما يَزَعهم ، فلم يُبالوا ، فوضعوا شعراً كثيراً على لسان الجاهلية ، إمّا بنوازع السياسة ، وإما بعواطف الدين ، وإمّا بشهوة التحدث والقَصَص ، وإمّا بضغائن العصبية = وأنّ فئة أخرى

من أهل الإسلام جاءت بعدهم ، وهم الذين يُسمّون « الرّواة » قد انغمسوا انغماساً فى الحياة السيئة ، حياة الفساد وأصحاب المجون ، حتى فسدت مروءتهم ، فلم يجدوا ورعاً يحجزهم فلم يُبالوا هم أيضاً ، فوضعوا شعراً على لسان الجاهلية ، بلذة الوضع لا غير = أليس هذا التعديل بمُخرجنا من معاناة العنت ، ومقارفة الباطل ، إذ يكون ما نسمّيه « شعراً جاهليّاً » ، كلّه أو أكثره موضوعاً مصنوعاً فى الإسلام ، أو مشكوكاً فى صحته على الأقل ؟ ونعم ونَعْمَةُ عين ، فهذا رأى لعله سديد ، ولا أطيق أن أردّه ، لأن مثلى لا يُطلقُ ردّ مثله ، كما أسلفت ، ولكن ..

ولكن يبقى بعد ذلك شئ لا نستطيع ، أوّلا أستطيع أنا على الأقل أن أنصرف عنه ، فإنما « أنا طالب شعر » ، جاهليا كان الشعر أو إسلاميّاً ، وصحيح النسبة كان أو موضوعاً ، ومشكوكاً فيه أو غير مشكوك ، ثم لا أبالى ، لأننى لم أبْن منهجى على مجرد تصحيح النسبة إلى الجاهلية أو تزييفها ، بل على دراسة ما يمكن أنْ يُسمى « شعراً » ، ثم لا أقنع فى دراستى بأن أعاين سطح الشعر بلا تعمّق ، ولا أن أمسّ جثمان ألفاظه بلا خبرة ، بل أغوص فى الأعماق بلا تهيّب ، وأتدسس فى جثمان اللفظ بلا غفلة ، وأصغى بوجودى كلّه إلى نبض أنغامه فى ألفاظه ، وفى معانيه بلا فترة ولا عجلة .

وإذن ، فهذا بين أيدينا « شعر » ، تقول أنت : موضوع ! وأقول أنا : لا أبالى ، إنما هو « شعر » وحسب . فأنا دارسه دراسةَ « الشعر » ألتمس فيه حقيقة « الشعر » التى وصفتُ ، فإن لم أجدها ، فذاك ، وقُضى الأمر الذى فيه تستفتيانِ ، فهو عندى ليس بشعر ، وأنا لا أعمل إلّا فى « الشعر » ، فألْغِه أو أثبتْه ، وسمّه موضوعاً أو مصنوعاً ، فإنى لا

أبالى . وأمّا إن وجدتُ فيه حقيقة الشعر ، فقد عاد الأمر على أدراجه ، ورجع على حافرته ، (أى،رجعنا من حيث بدأنا) ، واضطررنا اضطراراً إلى « باب المقارنة » من المنهج ، ومهما يكن فى هذا الباب من عُسر وعَنت ومشقّة ، فلابدَّ من ارتكابها ، وإلّا بقيت المسألة كلُّها معلقةً تعليقاً لايكاد يُفهم ، ويصبح الأمر كله تعنُّتاً محضاً ، وتحكُّماً صِرْفاً ، وهذا ليس بحَسَنٍ ولا بمعقولٍ .

وإذن فهذا بين أيدينا « شعر » مجهولٌ زمانُه ، ومجهولٌ أصحابُه (وهو الذى يقال له : جاهلى) ، وعندنا أيضا « شعر » معلومٌ زمانُه ، معلومٌ أصحابُه ، (وهو الشعر الإسلامى) فلابدَّ إذن من تطبيق « باب المقارنة » من المنهج . فعلىَّ أن أدرس « المجهول » كلَّه مرة أخرى ، مُلْتَمِساً خصائصَ تُمَيِّزُ شعرَ شاعرٍ مجهول من شعرِ شاعرٍ مجهولٍ آخر ، حتى أصنِّف شعر هؤلاء « المجاهيل » تصنيفاً مقارباً للصواب ، وحتى يكاد يصبح كلُّ شاعر منهم معروفاً عندى ، ولكن بغير اسم يدلُّ عليه ، ومعروفاً شعره ونمطه ، ثم لا أزال أتقصَّى حتى أعرف لشعر هؤلاء المجاهيل « نمطاً جامعاً » إن كان . وما دام الأمر أمر « مقارنة » فعلىَّ أن أدرس ، أو أن أكون دارساً للشعر الإسلامى المعروف كلّه والمعروفِ أصحابُه ، حتى أعرف نمطَ كلِّ شاعرٍ على حدة ، ثم أعرف « النمط الجامع » الذى يدلُّ على أنهم « شعراء إسلاميون » . ثم أقارن ، فإن وجدتُ « النمطَ الجامعَ » فى كليهما متفقاً اتفاقاً لا محيصَ عنه ، فذاك شعرٌ إسلامىٌّ كلُّه ، وإن وجدتهما مفترقين افتراقاً لا محيصَ عنه ، وأحدهما إسلامى معروف لا شكَّ فيه ، فيبقى الآخر « شعراً مجهولاً » ، ولكنه « شعر » لا شَكَّ فى أنه « شعر » ، يتميَّز جميعه بنمط جامع تميزاً ظاهراً . ويتميّز أصحابه المجاهيل بنمط خاص لكل منهم لا أشك فيه . بيد أنه يبقى أيضا

« شعراً مجهولاً » ، لا أدرى أين أضعه ؟ فهو ليس بإسلاميٍّ البتة ، فماذا يكون إذن ؟

فإمّا أن أسلِّم بأنّ « الجنّ » وضعتْ هذا « الشعر المجهول » على ألسنة البشر الإسلاميين ، للذّة الوضع لاغير ، ومن هنا جاء تميُّز هذا « المجهول » بأنماطٍ مختلفة ، تدلُّ على أصحابها ، وإن لم تدلَّ على أسمائهم وأعيانهم ، ثم ينفرد بنمط جامع يتميز تميزاً ظاهراً من النمط الجامع لشعر البشر الإسلاميين . ثم لا أسلّم إلّا بهذا ، لأنّى لا أستطيع أن أسلّم أنّ « بشراً شعراء » ، يعيشون فى زمان واحد ، فإذا هم قسمان ، قسم معلومة أعيانهم وأسماؤهم ، ومعلوم شعرهم وأنماطهم ، ولجميعهم على اختلافهم « نمط جامع » يدل على أنّهم إسلاميون = وقسم آخر ، مجهولة أعيانهم وأسماؤهم ، وقد علمتُ شعرهم وصنفتُ أنماطه ، ووجدتُ لجميعهم على اختلافهم « نمطاً جامعاً » مفارقاً تمام المفارقة للنمط الجامع الذى يدلّ على الإسلاميين ، هذا محال ، لا يَنْقُضُ عنه استحالتَه أن تسمى هذا القسم المجهول « الرّواة » ، وأنت تعنى أنّهم من البشر الشعراء الإسلاميين . هذا غير مستقيم فى العقل . وإذن ، فإمّا « الجنّ » و « لذّة الوضع » ، وإلّا فلا ، لا أسلِّم . وهذا شئ محزن .

وإمّا أن أَرتكب ما لا تحبّ ، فأصدّق « الرّواة » الذين فسدت مروءتهم ، وأسلِّم لهم تسليماً ، أن هذا الذى أدّوه إلينا « شعر جاهلى » محض ، وإن ساءك أن يكون فى الشعر ما يمكن أن يسمى « جاهليّاً » . ثم لا أقنع حتى أعدّ هذا الشعر كلَّه أو أكثَره دالّا على « الجاهلية » كلَّ الدلالة ، بلا حَرَجٍ علىّ فى اتّباعِ دليلِ العقل .

ولِمَ ؟ لأنّ هذا الذى بين يدىّ « شعر » . ولأنّ دراسته على منهج

يتطلّب « حقيقة الشعر » ، قد دلّتْ على أنّه « شعر » له أنماط مختلفة ، دالّة على أصحابها ، وله « نمط جامع » ، مفارق لما نعرفه من « النمط الجامع » في شعر الإسلام ، وهو يحمل أيضاً حقائق تتعلّق بفن « الشعر » ، وبحِذْقِ « الشعراء » ، بها يمتنع امتناعاً أن يكون باطلاً منحولاً موضوعاً على لسان « الجاهلية » ، وضعه في الإسلام « شعراءُ مجهولون » خَبُثَتْ نيّاتهم ، أو « رواةٌ معروفون أو مجهولون » فسدت مروءتهم = ولأنّي أيضاً أُنكر أن يكون كان في الناس ، وفي أيِّ الأمم شئت ، هذا العدد الضخم من الناس الخبثاء ، ومن الرّواة الفَسَقة ، يجدون في أنفسهم من « لذّة الوضع » ، ما يحملهم على صنعة كلِّ هذه البراعات بكل هذا الحِذق ، ثم يؤثرون الجهالة عن رضًى ، وخمولَ الذِّكر عن مشيئة ! فهذا أمرٌ لا أقول مخالف لطبائع الأشياء ، بل ينتفي انتفاءً أن يكون من « طبائع الأشياء » .

فهذا ما يؤدى إليه سبيل المنهج ، في باب « دراسة الشعر ونقده » ، وفي « باب المقارنة » ، لا ما يؤدى إليه سبيل « الألفاظ المبهمة المرسَلة » ، المَحْفُوفة بشناعة التحكّم ، ينفى بها المرء ويُثبت ، بلا بيِّنة وبلا حُجّةٍ . فهذه سبيل فساد ، تُورث الناشئة فساداً أكبر ، هو اعتيادهم أن يقتنعوا بغير دليلٍ من العقل ، وأن يقنعوا بالتسليم لمن يظنّون به الخير ، فيُنزلونه من أنفسهم ومن عقولهم منزلة الحجة والبرهان والدليل . وهذا إلغاءٌ للنّعمة التى أنعم الله بها علينا وعلى النّاس ، وهى العقل .

* * *

هذا شئ ، ثم شئ آخر ؛ ليس من الأمانة أن أدّعه سارحاً فى غُموضِ الألفاظ بلا بيان ، وهو تعديل الرّواة أو تجريحهم . فعسى أن يكون حقّاً ، بل إنه لَحق ، أن نأخذ أنفسنا بالثقة ، فى أمرِ كلٍّ مخبرٍ لنا بخبر ، شعراً كان أو غير شعر ، فلا نفارق « الاحتياط ، والشك ، وسوء الظن » ، حتى يتجلَّى لنا أمر المخبر : أهو للثقة أهل ، أم هو الظَّنين المتَّهم ؟ فهذا أيضاً باب من أبواب « المنهج » لا يكون « المنهج » منهجاً ، حتى يشتمل على أقسامه وفصوله وحدوده ، وهو أحقّ شيء بالتقديم ، لأنه ما دام الأمر أمرَ نبأ يجيئنا به مخبرٌ ، فعلينا أول كلّ شيءٍ أن ننظر فى حال المخبر : ما هو ؟ ومن هو ؟ وهذا أمر لا يشك امرؤ فى صوابه .

وقد تخللت هذه المقالات ضروبٌ من « الاحتياط ، والشك ، وسوء الظن » ، حتى بلغ ذلك مبلغاً فى اللغة ، وفى معانى الشعر التى تلقيناها عن القدماء . وكان من أوّل ما صرّحتُ فيه بذلك ، فى المقالة الأُولى ، ما قلته فى شأن الكتب التى بين أيدينا ، والتى فيها شعرٌ مرويّ ، فإنِّى قلتُ : « ثم أضرّ شئ أن يتعجّل الدارس ، فلا يُنزل كل كتاب منزلته الصحيحة ، بالتحرِّى فى أمر مؤلِّفيها ، ودرجتهم من الإتقان والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر »[1] .

ثم بيّنت فى موضع آخر ، مكان الشك فى « كتاب التيجان » لابن هشام ، ثم فى ابن هشام نفسه ، ودرجة الثقة به ، فى رواية الشعر[1] ، ثم فى مواضع أخرى من هذه المقالات . فأنا إذن لا أدع « الاحتياطَ ، والشَّكَّ ، وسوءَ الظنِّ » ، ولا أنكره .

---

(١) انظر ما سلف ، ص:

أما الذى أطْرحه طرحاً ، وأُنكره إنكاراً ، فهو اتخاذ الاحتياط والشك وسوء الظن ديدناً ، بلا قيد ولاحدّ ، وبلا بيان عن وجوهه ، وبلا تحديد لمواضعه . فهذا فضْلا عما فيه من الإبهام ، فهو مضرٌّ بمن يجعله عادة . وقد قال الجاحظ فى بعض كتبه :

« واعلم أن مَن عَوّد قَلبَه التشكك ، اعتراه الضعف ، والنفس عَروف (أى تلزم ما تعرفه ، فتألفه ، فلا تكاد تنكره) ، فما عودتها من شئ جرَت عليه » .

وما دمتُ قد ذكرتُ الجاحظَ فسأنقل لك ما قاله منذ ألفِ سنةٍ ومائةٍ وخمسين سنةً ، فإنّه يكشف كثيراً مما أريد أن أقوله كشفاً حسناً ينبغى أن لا نجهلَه . ذكر الجاحظ خبراً غريباً رواه بإسناده ثم قال :

« ولم أكتبْ هذا (الخبر) لتُقِرَّ بِهِ ، ولكنها رواية أحببتُ أن تسمعها ، ولا يعجبنى الإقرارُ بهذا الخبر ، وكذلك لا يعجبنى الإنكار له ، ولكنْ ليكن قلبُك إلى إنكارهِ أميل .

وبعدَ هذا ، فاعرف مواضع الشّكّ وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له . وتعلّم الشّك فى المشكوك فيه تعلُّماً ، (ما أعجب ما قال الجاحظ!) ، فلو لم يكن فى ذلك إلّا تعرُّفُ التوقُّف ، ثم التثبُّت ، لقد كان ذلك ممّا يُحتاج إليه .

ثم اعلم أنّ الشّك فى طبقاتٍ عند جميعهم ، ولم يُجمعوا على أنّ اليقين طبقات فى القوة والضعف ، (تأمّل الكلام تأمُّلاً طويلاً) .

« والعوامُّ أقلُّ شكوكاً من الخَواصّ ، لأنّهم لا يتوقّفون فى التصديق والتكذيب . ولا يرتابون بأنفسهم ، (وهذا كلام جليل) ، فليس

عندهم إلّا الإقدامُ على التصديق المجرّد ، أو على التكذيب المجرّد ، وألغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التى تشتمل على طبقات الشك ، (وهذا كلام أجلُّ) ، وذلك على قدر سوء الظن وحسن الظنّ بأسباب ذلك ، وعلى مقادير الأغلب .

وسَمِع رجل ، ممّن نظر بعضَ النظر ، تَصويبَ العلماءِ لبعض الشّك ، فأجرى ذلك فى جميع الأمور ، حتى زعم أنّ الأمورَ كلَّها يُعرف حقُّها مِن باطلها بالأغلب ، (ما أَشْبه الليلةَ بِالبارِحَةْ !) ، وقد ماتَ ولم يُخلِّف عَقِباً ، ولا واحداً يدين بدينه »[1] .

فهذا من أعدلِ الكلامِ وأجودِهِ وأنفذِه إلى حقيقة « الشك » وأدلّه على سُبله . فتركُ تعلُّمِ الشكِّ فى المشكوك فيه = أى الغفلة عن تبيّن طرق الشك ، وعن مواضعه التى يكون الشك فيها واجباً ، وعن وجوهه التى منها يجب الشّكّ أو يسقط الشك ، وعن المشكوك فيه ، متى يكون الشك فيه نافعاً ، ومتى يصبح الشك غير نافع . وهو ما سمّاه الجاحظ : « الحال الثالثة من حال الشك التى تشتمل على طبقات الشك » = تركُ تعلُّمِ ذلك تعلُّماً ، وترك تبيُّن حدودِه وفصولِهِ وأقسامه ، مُفضٍ إلى الخلط بين ما يصح الشك فيه ، وما لا يصح فيه الشك .

ونحن لا نتخذ الاحتياطَ والشّكَّ وسوءَ الظنّ مذهباً إلّا لتمحيص الأشياء وتجليتها وتخليصها من الخلط ، فإذا أفضى ما اتخذناه مذهباً إلى الخلط ، كان الأمر عجباً من العجب . فمن أجل ذلك لم يكن من صواب الرأى أن تتعلم « المنهج » تعلماً حتى تصل إلى « الشّكّ » ، بل أن تتعلم الشّكَّ تعلما حتى تصل إلى « المنهج » .

---

(٢) انظر ما سلف ، ص .

والقضية عندنا فى « باب الشك واليقين » من المنهج هى :

هؤلاء « رواة » حملوا إلينا « شعراً » . هذه هى القضية . فينبغى أن نعلم : أين يكون موضع الشك فى هذه القضية ذات الطّرفين ؟ وأين يكون الشكُّ منتجاً ؟ وأين يكون غيرَ منتج ؟ فالشكُّ جائز أن يقع على أحد طرفى القضية أو عليهما معاً ؛ جائز أن يقع على « الرواة » ، وجائز أن يقع على ما روَوا ؛ وهو الشعر ، وجائز أن يقع عليهما معاً .

أمّا وقوعه عليهما معاً ، فبل النظر فى صحة وقوعه على أحد طرفى القضية ، فجَهْلٌ بطريق « الشّكّ » كلِّه ، وإنما هو ما سَمَّيْتُه « تَخَلُّطاً » ، وما سمّاه الجاحظ : « الإقدام على التكذيب المجرد » ، وهو شبيه بعملِ الرَّجُلِ الذى ذكره الجاحظ، وهو الذى شدا طَرَفاً من علم الكلام ومن الفلسفة ، فأجرى « الشك » فى جميع الأمور ، ثم مات ولم يخلِّف عقباً يخلفه على مذهبه ، ولم يترك أحداً يدين بدينه فى إطلاق الشّك ، وفى إجرائه على جميع الأمور بلا معرفة بطبقاتِ الشك ولا بحالاته . فالمقدَّمُ ، إذَنْ ، هو : الشك فى أحد طرفَى القضية .

أمّا الشّكُّ فى « الرّواة » ، وهو أول طرفَى القضية ، فلا يمكن أن يكون مردوداً إلى أنفسنا ، أو إلى خبرتنا بالرّواة وعلمنا بأحوالهم علماً مباشراً ، لأنّا لم نعاشرهم ، ولم نمتحن بأنفسنا ما هم عليه من صدق أو كذب ، ولا سبيل إلى تمحيصِ أمرهم إلّا بأخبارٍ رُويتْ عنهم تتهمهم بالكذب ، أو تُقِرُّ لهم بالصدق . فعلينا أن نستقصى ما استطعنا جميعَ الأخبارِ التى تجرّح كُلَّ راوٍ منهم أو تعدِّله ، فإن اتفقت الأخبار على تجريحه ، فهو خليق أن يُعَدّ « متهماً » . وإن اتفقت الأخبار على تعديله ، فهو خليق أن يُعدّ « ثقة » ، و إن اختلفت الأخبار فى تجريحه

وتعديله ، لم نستطع أن نجعله « متهماً » أو « ثقة » بل نتوقّف فى أمره .

ثم لا يجوز التّسليم للمجرِّح أو المعدِّل إلّا بدليلٍ من العقل ، وإذن فلا سبيل لنا إلّا أن نعود إلى « نَقَلةِ الأخبار » أنفسهم ، فنعاملهم معاملة « الرّواة » فى الجرح والتعديل ، لأنّ صاحب الخبرِ عن الرّواة راوٍ أيضاً ، فلابدَّ من توثيق « صاحب الخبر » أو اتهامه أيضاً ، إمّا من طريق « الأخبار » عنه أيضا ، وإمّا من طريق البحث عن الأسباب التى كانت خليقةً أن تحمله على تجريح « راوى الشعر » ، أو تعديله . وهكذا دواليك ، ثم لا يجوز لنا نحن فى زماننا أن نحكم بالجرح أو بالتعديل بغير هذا الاستقصاء المتتابع ، وبإظهار الدليل من العقل ، على ثبوت « الأخبار » أو بطلانها ، من وجهٍ لا يختلف فى صحته أحدٌ ، وإلّا حكمنا بالجرح أو بالتعديل حُكْما بلا بيِّنة .

هذا صريحُ النَّظَرِ فى مسألة « الشّك » فى الرّواة . وإذن ، فعندنا ثلاثةُ أصنافٍ من « الرواة » ومن « أصحابِ الأخبار » ، وهم رواةٌ أيضاً : رواةٌ عُدول ثِقات ، ورواة مُجَرَّحون مُتَّهَمُون ، ورواة موقوفون بين الجرح والتعديل ، وبقى صنف رابع : رواة مجهولون ، أى مجهولة أحوالُهم ، معروفة أسماؤهم أو غير معروفة ، وهذا الصنف الرابع خليق أن يكون مجرَّحاً بجهالته .

فهذه أصناف « الرواة » سواء كانوا رواةَ شعر ، أو رواة أخبار ، أو رواة حديث عن رسول الله ﷺ ، وليس وراء هذه الأصناف الأربعة خامس .

وإنّما سُقت هذا البيان الموجز إيضاحاً وتبييناً ، لأنّ مسألة « الشك » ممّا كَثُر فيه التمويه استخفافاً بالعقل ، وحتى لا ينخدع أحدٌ

بخبرٍ أو خبرَيْن يسوقهما غيرُ أمين على العقل ، ويحتجُّ بهما على هواه ، فيدمِّر بهما « الرواةَ » وما روَوا = وإن كان طريقى فى هذه المقالات خاصة غير هذا الطريق فى الاحتجاج والإبانة ، مع أنّه فصلٌ من فصول « باب الشّكّ واليقين » من المنهج .

وأمّا طريقى هنا فى هذه المقالات ، فهو التسليمُ بأسوأ أحوال أحدِ طَرَفَى القضية ، أعنى « الرُّواةَ » ، ولكن بلا غفلة عن الطرَف الآخر ، وهو « الشعر » ؛ لأنّ القضية مركبة منهما جميعاً ، وسبيل « التشك » فى الطرف الأول ، وهو الذى وصفته لك آنفاً ، غير سبيل « الشك » فى الطرف الثانى وهو الشعر . وسأوضح لك الأمرَ توضيحاً لاخفاءَ معه ، وبغير تمويهٍ عليك .

فأنا أسلِّم بأنَّ « الرواةَ » مجرَّحون متَّهمون ، مجرَّبٌ عليهم الكذبُ فى أنفسهم ، أى فى حياتهم ، معروفون بالفسق وبالمجون وبالزندقة وبفساد المروءة ، ثم بالتورّط فى نوازع السياسة ، وفى عواطف الدين ، وفى شهوة التحدث والقصَص ، وفى ضغائن العصبية والشُّعوبية ، وفيما شئتَ من خبائثِ البدَن ، وخبائثِ النفس .

فجاءنى هؤلاء « الرّواةُ » الذين وصفتُ صفتهم ، وقالوا : « هذا شعرٌ جاهلىّ » فاحْمِلْهُ عنا . فأقول : لا ، لا أحمله عنكم ، أنتم مجرَّبٌ عليكم الكذب فى أنفسكم ، ومنكم فَسَقة زنادقة مُجّان ، قد فَسَدتْ مروءتهم ، ومنكم المسلمُ المتحمسُ فى دينه ، ومنكم الخارجىّ المُسْتَقْتِل ، ومنكم الشيعىّ المحترق، ومنكم القاصّ المغرَى بالقَصص ، ومنكم الشُّعوبى المضطغن على العرب ، فأنا بشكِّى فيكم أشكُّ فى هذا « الشعر » ، فهو ليس بشعرٍ جاهلى ، بل هو شعرٌ وضعتموه بفسقكم

وبزندقتكم وبفساد مروءتكم وبأهوائكم على لسان الجاهلية ، إنّه « شعرٌ » مصنوع موضوع لا أحمله .

فهل ترانى أنصفتُ القومَ حين جعلتُ ما يقدح فى خلائقهم قادحاً فى « الشعر » نفسه ، فأُخرجه بالشك فى خلائقهم من أن يكون « جاهليّاً » ، إلى أن يكون « موضوعاً مصنوعاً فى الإسلام » ؟ لا أظنُّنى أنصَفْتُ ، ولا أظنُّنى أصبتُ طريق الشّك .

فأولُ كلّ شىءٍ ، أنّى خالفتُ حُكم البداهة ، وحكمَ العقل جميعاً .

أمّا حُكمُ البداهةِ ، فإنّه لا يوجد فى هذه الدنيا رجل كاذب البدَن ، ولا رجلٌ صادق البدَن ، ولا رجل عالم البدن ، ولا رجل جاهل البدن ، ولا رجل مؤمن البدن ، ولا رجل زنديق البدن = أى لا يوجد رجل كاذبٌ كلُّه ، أو صادق كلُّه ، إلى أن تنتهى من هذه السلسلة = فيستحيل إذن ، من طريق البداهة على الأقل ، أن أشكَّ فى كل خبر يأتينى به مجرَّبٌ عليه الكذب ، أو مجرَّبٌ عليه الجهل ، أو مجرَّب عليه الزندقة أو الفسق أو الهوى ، أو ما شئت ، على التغليب ، أو كما قال الجاحظ : « على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك ، وعلى مقادير الأغلب » . ثم لا أكتفى بالشَّكِّ حتَّى أبلغ اليقين فى تكذيبه واطّراح كلّ ما يجيئنى به من خبر ، هذا مستحيل فاسد .

وأمّا طريقُ الدّيانة ، وهو ما اشتقّ منه الجاحظ بيانه عن طُرُق « الشَّكِّ » ، وما استنبطه علماء الأمة منذ ثلاثة عشر قرناً من نص كتابهم ، وساروا عليه فى جلّ علومهم ومعارفهم ودراستهم ، فهو أن الله تعالى أنزل على نبيهم فيما أَنزل من كتابِه ، فى سورة الحجرات :

﴿ يا أيُّها الَّذِينَ آمنُوا إنْ جَاءكُم فاسِقٌ بنبأٍ فَتَبَيَّنُوا أن تُصِيبُوا قَوْماً بِجَهَالَةٍ فتُصْبِحُوا عَلى ما فَعَلْتُم نادِمِينَ ﴾ [آية : ٦] . فسمَّى الجائىَ بالخبر « فاسقاً » ، ففسّق سبحانه المُخْبِرَ ، ولم يفسّق الخبرَ الذى جاء به ، لأنّه لو فسّق الخبر من جرّاء تفسيق المخبر ، لأمرهم بترك الشّك ، ثم بإبطال خبره وبتكذيبه ، وهذا هو ما قال فيه الجاحظ : « والعوامُّ لا يتوقفون فى التصديق والتكذيب ، فليس عندهم إلّا الإقدام على التصديق المجرد ، أو التكذيب المجرد ، وألغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التى تشتمل على طبقات الشك » . هذا طريق الخطأ ، ولكن جهل الإنسان يسرع به إلى هذا الطريق ، فأنزل سبحانه هذه الآية ، كما أنزل كلَّ كتابه ، ليعلِّم الإنسانَ طريقَ الصوابِ بالعقلِ ، ففسّق حاملَ الخبرِ ضَرْبَةَ لازبٍ ، ولكنّه أمرَ المؤمنين أن لا يعجلوا إلى تكذيب خبره الذى جاء به أو تصديقه . ثم أمرهم أن يتوقفوا فيه بالشك فى صدقه أو كذبه ، ثم أمرهم أن يَتَبَيَّنُوا الخبر ، ويتثبَّتُوا منه بكلِّ وجوهِ التَبيُّن والتثبّت ، فإن وجدوا الخبر صادقاً لم يضرَّه أن يكون حامله فاسقاً ، وإن وجدوا الخبر كاذباً ، فلم يأته الكذب من قِبَلِ فسق المخْبِر ، بل من قِبَلِ تبيُّن المؤمنين وتثبّتهم من كذبه بالعقل وبالدليل وبالحجة وبالبرهان .

وطريقُ البداهة فى الفِطرة والنَّظَرِ ، وطريقُ الدِّيانة فى التعليم والتطبيق ، يهديان العقل إلى طريقه الذى إنْ خالفه ذو عقل أخطأ ، وإنْ لزِم جادّته واستمسك بغَرْزِه أصاب . فليس يسعنا لا فى البداهة ولا فى الدِّيانة ولا فى العقل أن نُفَسِّقَ « أخبارَ الرواةِ » لمجرد فسقِهم هم فى أنفسهم . وعلى هذا القياس نفسه لا يسعنا أيضا أن نُبَرِّىءَ « أخبار الرواة » لمجرد براءتهم هم فى أنفسهم ، فإنّ الكاذب ، يحمل الخبرَ الصادِقَ ، وكذبُه فى نفسه ليس يقدح فى صدقِ خبرِه ، وصدقُ خبرِه لا

يدفع عنه ماجُرِّب عليه من الكذب حتى استحقَّ أن يُسمَّى « كاذبا » = وكذلك الصادق ، يحمل الخبر الكاذب ، وصدقُه فى نفسه ، لا ينفى الكذِبَ عن خبره ، وكذِبُ خَبرِه لا يدفع عنه ما جُرِّب عليه من الصدق ، حتى استحقَّ أن يُسمَّى صادقاً .

فكذِبُ « الأبدانِ » أو صدقُها لا يتعدَّى إلى الأخبارِ فيجعلها كاذبةً بكذب « البدن » ، أو يجعلها صادقةً بصدقِه . فمهما بلغ حالُ « الرواةِ » من فساد الدِّين وفسادِ المروءة ، ومن غلبة الهوى وقُبح الطَّويَّةِ ، وما شِئْتَ من خبائث النفس وخبائث البدن ، فالشعر الذى حملوه إلينا وقالوا : « هذا شِعر جاهلى ، فاحملوه » ، لا نستطيع نحن ردَّه ، ولا نستطيع أن نتهمهم بوضعه على لسان الجاهلية لمجرد فسوقٍ انغمسوا فيه ، أو لمجرد كذِبٍ جُرِّب عليهم ، أو لمجرد هوىً غالب ، أو لمجرد قبح طويَّةٍ = بل الواجب علينا أن نستجيب لداعى الفطرة والبداهة ، وأن نسمع ونطيع للذى أمرنا به ربُّنا ، فنتلقَّى عنهم هذا الشعر ، ثم لا نعجل عَجَلةَ الجُهّالِ فى الإقدام على تكذيبهم أو تصديقهم ، بل نتوقف بالشك ، ثم نتَبيَّن ونتثبَّت بكل وجوه التبيّن والتثبّت .

ولا سبيل إلى التبيُّن والتثبُّت ، سواء أكان « الرواةُ » فسقةً متَّهمين لا ينتابنا شك فى فسقهم واتهامهم ، أم عدولاً مأمونين ، عَرِضَ لنا الشكُّ فى الذى روَوْهُ من « الشعر » نفسه ، على وجهٍ يؤدى إلى إثبات أنّه شعرٌ له « نمطٌ خاصٌّ » و « نمطٌ جامعٌ » يدُلُّ على أنّه « شعرٌ جاهلى » أو « نمطٌ جامع » ينفى عنه أن يكون « إسلامياً » .

فانتهينا إذن إلى ما قدَّمناه آنفاً فى « باب دراسة الشعر ونقده » وفى « باب المقارنة » . وكذلك صار كلُّ حكمٍ على كلِّ « شعر » يقال

له « شعر جاهلى » ويقدح فيه بأنّه « موضوع مصنوع فى الإسلام على لسان الجاهلية » ينبغى أن لا يكون مبنيّاً على اتهام « الرّواة » فى أنفسهم أو فى دياناتهم أو فى أهوائهم ، بل يجب أن يكون مبنيّاً على دراسةِ « الشعر » نفسه . وكذلك يتبين أيضا أنّ الشّكّ فى الطرَف الثانى من القضية : « رواة حملوا إلينا شعراً » ، وهو الشّكّ فى « الشعر » سواء أكان الرّواة فسقة متهمين أم عدولاً مأمونين ، لا سبيل إليه إلّا من بابَى المنهج أيضاً ، وهما « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » .

هذا قدرٌ صالح من « باب الشك واليقين » من المنهج ، إذا وقعت فيه القضية : « رواة حملوا شعراً » فموضع الشك فيها ينبغى أن يقع على « الشعر » . أمّا إذا وقع الشك على أحد طرفَىْ القضية وهو « الرّواة » فالشكّ غير منتج ، وإذا وقع على طرفها الثانى وهو « الشعر » فهو شكٌّ منتجٌ . وموضع الفصل فى هذا « الشك المنتج » نلتمسه فيما أسلفتُ بيانه فى « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » من المنهج . ورحِم الله علماءَ هذه الأمة .

* * *

ولا تحسبنّ أن هذا الذى جئتُ به بِدْعاً أنا مبتدعُه ابتداعاً ، أحبُّ أن أُذكَر فى النّاس بافتراعه . هذا باطل ، فما أنا إلّا امرؤ ابتُلى ابتلاءً طويلَ الأمد ، منذ كانت « محنة الشعر الجاهلى » فأخذ الكَرْبُ بأكْظَامِه (أى بمخارج النَّفَس منه) ، منذ سنة ١٣٤٤ من الهجرة إلى سنة

١٣٥٢هـ = (١٩٢٦-١٩٣٤م) ، ثمانى سنوات طوال ، لم يكن له فيها همٌّ سوى « الشعر » أيّاً كان ، جاهليًّا أو إسلاميّاً ، عربيّاً أو غير عربى ، ثم جاء لطفٌ من الله « فَنفَّسَ عَنْ سميه حتى تنفَّسا » ، كما يقول الفرزدق ، فاستقبل مهبَّ نسائِم الحرية ، تم مضى طليقاً يستروح نَفَساً بعد نَفَسٍ ، بلا كَرْبٍ يَغُمُّه ، ولا غيظٍ يتجرعه . وعندئذٍ يتبيّن له تدليس مَن دلّس ، وتمويه من موّه ، فرأى فى صحوته ما لم يكن يراه فى وَسَنِهِ ، ولن أقصّ القصة ، فإنّها تطول ، وقد مضى منها طرَف .

وحسبى هنا أن أذكر فضلَ رجلٍ واحد من أئمة النقاد القدماء علىَّ ، اتخذ الناسُ ما قاله وما رواه أصلاً موَّهُوا به ، لأنَّه تعرض فى كتابه لضروبٍ قليلة من وضع الشعر على ألسنة الجاهلية والإسلام ، ولشيءٍ من مطاعن الرّواة بعضهم على بعض ، وهم متعاصرون متحاسدون ، ثم أغفلوا ، وساقوا من أصاخ لهم إلى الغفلة عمّا قاله فى تخليص الشعر الجاهلى والإسلامى وتمحيصه من وضع الوضاعين وتزييف المزيّفين . وهذا الرجل هو « محمد بن سلّام الجمحى (١٣٩-٢٣١هـ) فإنّه لما كُشف عنى غمّ ما كنت فيه ثمانى سنوات ، وعدتُ أقرأ كتابَه « طبقات فحول الشعراء » ، دلّنى ما فيه على إيجازه بالإشارة واللمح ، إلى الأساس الذى بنى عليه القدماء نظرهم فى رواية الشعر الجاهلى لتمحيصه وتخليصه . فأخذتُ طريقه ، وسِرتُ على جادّته . فإنّه أعلمنا - رحمه الله - فى أول كتابه أنّه كان على زمانه شعر « مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه من أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء » . ثم قال : « وقد اختلفت العلماء بعدُ فى بعض الشعر ، كما اختلفت فى بعض الأشياء . أمّا ما اتفقوا عليه ، فليس لأحد أن يخرج عنه » .

فدلّني هذا على شيئين : أولهما ، أنَّ أمرَ « الشعر » وتمحصيَهُ ، مقدَّمٌ على النظرِ فى أمر « الرواة » . والآخر : أنّ العملَ فى تمحيصِ « شعرِ الجاهلية » عملٌ كان قد تَمَّ ، وأنّ « العلماء » بالشعر كانوا قد اتّفقوا على جمهورِه ، واختلفوا فى بعضه .

ثم عقّب على هذا بعمل هؤلاء « العلماء » بالشّعر ، فذكر أنَّ للشعر صناعةً وثقافة ، يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصّناعات ، منها ما تَثْقَفُه العين (أى تميّز صحيحه من زائفه) ، ومنها ما تثْقَفُه اليد ، ومنها ما يثْقَفُه اللّسان » . ثم ضرب أمثالاً كثيرة على ذلك ، فقال : « من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممّن يبصره ، (أى من يُدرك كُنهه وحقيقتهُ بالنظر) ... ومنها البَصَرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومسّه وذَرعه ، حتى يضاف كلّ صنف إلى بلده الذى خرج منه ... وكذلك البَصَرُ بالرقيق ، فتوصفُ الجاريةُ ، فيقال : ناصعةُ اللون ، جيدة الشَّطْب ، نقِيّة الثَّغر ، حسنة الأنْف ، جيّدة النُّهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشَّعَر ، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار وبمائتى دينار ، وتكون فى أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفُها مزيداً على هذه الصفة ...

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء : إنه لندىُّ الحَلْق ، طَلُّ الصَّوت ، طويل النَّفَس ، ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بَوْنٌ بعيد ، يعرفُ ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفةٍ يُنْتَهى إليها ولا علمٍ يُوقَفُ عليه . وإن كثرة المدارسة لتُعْدِى على العلم به ، فكذلك الشعر ، يعرفه أهل العلم به » .

فدلّنى هذا على أمور : منها أنّ العلمَ بالشِّعر كالعلمِ بسائرِ هذه

الأشياء التى ضرب بها الأمثال ، مردودٌ كلّه إلى أنفُسِ الأشياء ، لا إلى الخبرِ عنها ، ولا إلى صفاتها . فإذا أتاك آتٍ صدوقٌ أو كذوب بلؤلؤة وقال : هذه لؤلؤة جيدة ، فالإخبارُ عنها بأنّها « لؤلؤة » ونعتها بأنّها « جيّدة » ، لا يغنى فيهما صدقُ الآتى بها ولا كذبُه ، إنّما تغنى فيها معاينةُ الخبيرِ البَصيرِ الذى طال فحصُهُ للؤلؤ ، فاكتسب الخِبرةَ حتّى صار يدرك فضلَ لؤلؤةٍ على لؤلؤة ، وحتى أصبح يستطيع أن يميّز صِنفَها ، ومعدنَها ، ومن أىّ مَغاصٍ جئ بها . وكُنْه اللؤلؤة هو الدالّ على ذلك ، لا الخبرُ عنها ولا الصّفة . وإذن ، ففى « اللؤلؤة » الدليلُ الذى يدلنا على صنفها ، وعلى معدنها ، وعلى المغاصِ الذى تولَّدت فيه واستوت . وكذلك كلُّ شئ ممّا ضرب به المثل .

وكذلك « الشعر » ، لا يضرّ الشّعرَ حاملُه ، وصدقه فى نفسه أو كذبه ، والأمر مردود فيه إلى نَفْس « الشّعر » ، فهو الذى يتضمّن الدّليل على صحة نسبته إلى الجاهلية أو بُطلان هذه النسبة ، وصِدقُ الراوى أو كذبه لا يُغنى عنه ولا يقدح فيه .

فمن أجل ذلك أتْبَعَ « محمد بن سلاّم » ، رضى الله عنه ، هذا البيان بخبرَيْن يبيّنانه ، فقال : « قال خلّاد بن يزيد الباهلى لخلف بن حيّان أبى مُحْرِز ، وكان خلّاد – حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله – بأىِّ شىءٍ تردُّ هذه الأشعار التى تروى ؟ (يعنى أشعار الجاهلية) ، قال خلف : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم !

قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشّعر منك ؟ قال : نعم !

قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر ممّا تعلمه أنت » . هذا الخبر الأول . ثم قال : « قال قائل لخلَف : إذا سمعتُ أنا بالشعر

أستحسنُهُ ، فما أبالى ما قلتَ أنت فيه وأصحابك . قال له : إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته ، فقال لك الصَّرّاف : إنه ردئٌ ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ » .

فدلّنى ابن سلّام على أن الطريق إلى تمييز صحيح الشعر المنسوب إلى الجاهلية من سقيمه ، كان يتولّاة « العلماء بالشعر » كخلف وغيره ، وكان الأمر كله مردوداً إلى فحص الشعر نفسه ، لا إلى الفحص عن حال الرواة فى الصدق والكذب وسائر الخلائق .

ودلّنى أيضا على أن رجلين من العلماء بالشعر ؛ هما خلّاد وخلَف ، ذكرا المصنوع والموضوع من الشعر على لسان الجاهلية ، فكان أحدهما أعلم من الآخر بثقافة الشعر وتمييزه ، فلم يردّا الأمر إلى حال الرواة ، بل إلى كُنه « الشعر » نفسه ، ففيه وحده الدليلُ الذى يميّز صحته مِن بطلانه .

ثم مضى ابن سلّام يذكر طبقات العلماء بالشعر واللغة ، حتى انتهى إلى ما كان بدأ به من ذكر الشعر الموضوع المصنوع المفتعل ، فقال : إنّ العرب فى الإسلام ، لما راجعت رواية الشعر ، استقَلَّ بعضُ العشائرِ شعرَ شعرائهم فى وقائعهم ، فأرادوا أن يلحقوا بمن لهم الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم قال : « ثم كانت الرُّواةُ بعدُ ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت » . ثم عقَّبَ بعد ذلك بهذه المقالة التى دلّنى فيها على أن « العلم بالشعر » كفيل بأن يُميِّز الصحيح من الموضوع ، وأنّ الوسيلَة إلى ذلك ممكنةٌ ، وذلك حيث قال : « وليس يُشْكِلُ على أهلِ العلم زيادَةُ الرّواةِ ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولَّدون ، (أى ما قالته العشائر على ألسنة شعراء جاهليتها) ، وإنّما

عَضَّلَ بهم (أى استغلق وشقّ عليهم) أن يقولَ الرّجلُ من أهل البادية من وَلد الشعراء (يعني فى زمن الإسلام) ، أو الرجلُ ليس من وَلَدِهم ، فيُشْكِل ذلك بعضَ الإشكالِ » .

فدلَّنى ذلك على أن العلماء بالشعر من القدماء ، لم ينظروا إلى حالِ الرّواة ، بل نظروا إلى « الشِّعر » نفسه ، وأنّهم قادرون على أن يجدوا فى الشعر الدليلَ الذى يقطع بأنه « موضوع » وضعَتْهُ الرّواة ، وأنّهم قادرون على أن يجدوا فيه الدليلَ الذى يدُلُّ على أنه شعر مولّد فى الإسلام ، وإن كانت عشائرهم هى التى وضعته .

ودلَّنى أيضاً على أنّ دلك لم يكن يُشكل على العلماء بالشِّعر . أمّا أن يقولَ الرجلُ من ولد الشعراء أو من غير ولدهم ، من أهل البادية فى الإسلام ، شعراً ينسبه إلى أبيه الجاهلى أو الإسلامى ، فإنّه يشقّ على بعض العلماء بالشعر ، ويُشْكِل بعض الإشكال ، ولكنّ حُسنَ البَصَرِ بالشعر كفيلٌ بتمييز صحيح ذلك من باطله .

وهذا السياقُ الذى سقتُه دالٌّ كلَّ الدّلالة على أن هذا الأمر قد فُرغ منه ، أو من أكثره ، منذ زمان ابن سلّام ، فى أمر تمحيص رواية شعر الجاهلية وشعر الإسلام . والذى انتهى إلينا نحن منه ، هو الذى اتفقت العلماء عليه ، والذى قال فيه ابن سلّام : « ليس لأحد أن يخرج عنه » . وانتهى إلينا أيضاً بعض ما اختلفوا فيه . أمّا الموضوع المصنوع الذى ميّزته « العلماء بالشعر » ، فقلَّ ما وصل إلينا منه شئ .

فإذا كان قد بقى لنا شئ نفعله فى زماننا ، فهو أن نهتدى نحن إلى ما كان معروفاً عندهم بالتذوق والخبرة والمدارسة ، لقرب عهدهم من زمان الجاهلية ، ثم نحاول أن نؤسِّس معرفة صحيحة سليمة غير مموّهة ،

تكْفُل لنا أن نقف على أنماط شعر الشعراء فى الجاهلية والإسلام ، ثم أن نقف على « النمط الجامع » للشعر الجاهلى ، و « النمط الجامع » لشعر الإسلام ، وعندئذٍ يتاح لنا ما استطعنا ، أن نكتسب خبرةً كخبرتهم ، عن طريق الدِّراسة ، بأن نؤصِّل أصولاً جديدة تهدينا بالبيان والفحص والمعرفة ، إلى ما اهتدوا إليه هم - رحمهم الله - بالفطرة والسليقة والتذوّق والمدارسة أيضاً .

وعندئذٍ بدأتُ طريقى إلى « المنهج » الذى فَصَّلْتُ أمرَه ، فإن أصبتُ فبفضلٍ من الله وحده ، وإن أخطأتُ ، فلستُ بأوّل مَن زَلَّ ، ولا بآخرِ من ضَلَّ . وأستغفر الله ممّا خطَّ القَلم.

* * *

والآن فرغتُ من القضية الأولى ، أو كِدتُ ، وهى « قضيّة الفَصْلِ فى نِسبة الشعر الجاهلى » ، وهى قضية قديمة ، كما بيَّنْتُ فيما سلف ، ولكنها عادت فوُلِدَتْ فى زماننا ميلاداً حديثاً خبيثاً . ثم لا أدرى ، (ولا تصدقنى ، فعسى أن أكون داريا !) ، كيف تحوَّلَت من قضيةٍ أدبية خالصة ، فصارت زلزالاً نَسَف الصُّروحَ الشوامخ نَسْفاً من قواعدها ، لا من حيث ثُبوتُها فى أنفسها ، بل من حيث ثُبوتُها فى أنْفُس الوَرَثةِ الذين آلت إليهم فيما آل من تراث الآباء والأجداد ؟

وسأختم هذه المقالات بتاريخٍ موجزٍ لهذا الميلاد الثانى ، وبعض ما كان من آثاره ، ليكون لنا عبرةً وحَزَناً ، إن كان بَقِىَ فى أنفُس الأجيال النّاشئة مكانٌ للعبرة والحزن !

ولكنّه شئ ينتَعَّشُ فى صدرى ، من الرَّجُلِ الّذى وُلِدتْ هذه القضية على فِراشهِ ميلاداً حديثاً ، لا أكاد أذكر اسمه ، حتى أشتهى أن أصف سَحْنَته وهيئته ، وأوَّلَ ما يفجؤك من معارفه ، وأسرعَ ما يقعُ فى نفسك من مَرآته .

فأوّلُ ما تأخذه العينُ من ملامحه ، أنّها ترى مُرَوِّضَ نُمورٍ فى جِير وَحْشٍ (جِير الوحش ، بكسر الحاء؛ هو ما نسميه اليوم : « حديقة الحيوان ») ، فى عينيه الجرأة والحذر ، والثبات والمراوغة ، والنفاذ والمكر ، والمسالمة والحقد ، وفى أنفه الغضب المكتوم ، والهياج المتلهّب ، وفى شفتيه التصميمُ المُطْبق ، والفزعُ الذى يطير شَعاعاً ، وفى لَحْيَيْهِ القسوة المجنونة ، والخضوعُ المستكين (اللحْى ، بفتح اللام وسكون الحاء ، جانب الوجه من قِبَل الفَكْ) . أمشاج من النقائض ذاب بعضها فى بعض . ثم لا تكاد تجد على جبينه أو فى محيّاه ، مهما حدّقْتَ أو حدَّدتَ النظر ، بَصِيصاً خافتاً يُسفر عن تثقيفٍ أنار العقلَ ، أو تهذيب صقل النفس ، ما هو إلّا مُرَوِّضُ نُمورٍ ، مفطورٌ على ذلك ، مصبوبٌ عليه صبّاً .فإذا ما قيل لك : « هذا هو الأُستاذ داوُد صمويل مرجليوث ، ثمرة من ثمار أشجار الدردار بأكسفورد ، وإمامٌ إنجليزىّ مستشرق ، وعضو فى بعض مجامع بلاد العرب ، وناشر كتب عربية قديمة ، ومؤلف ومؤرّخ ، وصاحب أفكار ! » . أظْلَمَتْ عينك التى بها نظرتَ وأبصرتَ ، وغبتَ عن عقلِك الذى به توسَّمْتَ وتفرّسْتَ ، وقلت لنفسك : « استراح من لا عقل له ! » .

لا علينا ! كانت « قضيةُ الفصلِ فى نسبة الشعر الجاهلى » سواء فى مسألة الوضع ، أو فى نسبته إلى أشخاصِ شعراء بأعيانهم ، وقع الاختلاف في نسبة بعض الشعر إلى عدد منهم ، أو فى نسبته إلى

أشخاص شعراء ، بعضهم جاهلىّ ، وبعضهم إسلامى ، كانت قضية قديمة فرَغ القدماءُ من تمحيصها بعضَ التمحيص . فكان من غير المعقول أن لا تُولد ميلاداً جديداً ؛ إمّا فى زماننا ، وإمّا بعد زماننا . ولكن كان من تصاريف قَدر الله الذى لا ندرك كُنهه ، أنّ هذه القضية أُجهضت قبل ميقاتها على يد هذا الرجل الذى وصفت ، « مرجليوث » .

ولم يكن « مرجليوث » أوّلَ من أثار مسألةَ التشكُّك فى بعض الشعر الجاهلى ، فإن جماعةً من « طائفة المستشرقين » ، قالوا فيها بأقوالهم من قَبله ، ولأسبابٍ بعضُها ظاهرٌ وبعضها خفىّ ، ولكنّها جميعاً كانت فى حدود الخطأ الآتى من فساد المعرفة ، أو فى حدود الخطأ الآتى من غلَبة الهوى . أمّا « هذا مرجليوث » فإنّه تخطّى ذلك كله مُقْدِماً بأمشاج طبائعه التى وصفت آنفاً ، فأدخل يده فأجهض القضيةَ . وكان ذلك من فِعله فى حدود سنة ١٩٠٥ من الميلاد ، وبالجرأة والنَّزق ، ادّعى أنّ الشعر الجاهلى كلّه مصنوع موضوع فى الإسلام على نَمَط القرآن .

فلم يُطق « سرتشارلز لايل » هذا القدْر من التقحّم ، فأشارَ إليه فى مقدمة ديوان « عَبيد بن الأبرص » ، الذى طبعه سنة ١٩١٣م ، وقال : « إنها لنَزْوَةٌ من نَزوات الأوهامِ أن نظنّ أنّ جمهرة شعرِ الجاهلية مصنوعٌ فى زمن الإسلام ، صنعه علماء كانت حياتهم مخالفة كلَّ المخالفة لحياةِ الجاهلية ، وفى عالم تَبدّل من جُذوره كُلَّ التبدُّلِ ، فباين زمانه زمان العرب البُداة الذين عاشوا فى الجاهلية » .

ثم ألحّ « مرجليوث » على نَزْوته ، فعاد إليه « لايَل » مرة أخرى فى مقدمة ترجمته لشعر « المفضليات » ، وهو الذى طبَعَهُ سنة ١٩١٨م ، فذكر رأى « مرجليوث » « الذى يثير العجب » ، كما

قال ، حين كتب فصلاً جيّداً لا بأس به ، فقال فيما قال : « أمّا أن نقرر ، كما فعل أحدُ الدارسين المحدَثين ، أنّ الشعر العربى الجاهلى كلّه منحول مُفْتعل ، استناداً إلى ما يُرمى به حماد وخلَف ، فذلك مقاطعة لكل وجوه الرأى فى القضية » . ثم قال أيضا : « أمّا شعرُ الجاهلية ، فجائز أن يكون احتذاه حمّاد وخلَف ، إلّا أن « الاحتذاء » نفسه دالٌّ على وجود « مثال » يُحتَذى . فأن ندّعى أنّ « الحِذاء » هو وحدَه الذى بقى ، ولم يَبْقَ شئ من « المثال » الذى احتُذى ، فأخشى أن يكون غير موافق لصريح العقل » .

ولكن « هذا مرجليوث » صمَّم تصميمَ المروِّض ، الذى سعّرت الجراحُ قسوتَه وغلظته ، فلم يزل يدور يمنةً ويسرةً ، حتى كان شهر يوليه ١٩٢٥م ، فنشر فى « مجلة الجمعية الملكية الآسيوية » بحثاً مستفيضاً ، جمع فيه كل عزائِمه ، بعنوان « أصول الشِّعر العربى » ، وخلَّط فيها ما شاء أن يُخلِّط ، منفرداً بهذا التخليط ، وقد خلا له الجو ، وكان « لايل » قدتوفِّى سنة ١٩٢٠م .

فخرج عليه « أربرى » وهو من المستشرقين أيضاً ، ومن أكثرهم محاولة لإِظهار الاعتدال وحُسن النَّظَر ، فدمَغَه دَمْغاً بعد دَمْغ « لايل » ، وذلك بعد وفاةِ « هذا مرجليوث » بسبعةَ عشر عاماً . فإن « أربرى » ترجم « المعلّقات السبع » فى سنة ١٩٥٧م ، ثم ختمها ببحث طويل ، فلخَّص أقوالَ مرجليوث ، وجميعَ حججه التى استعان بها تلخيصاً جامعاً ، ثم عقَّبَ على ذلك بقوْلِهِ :

« إن السَّفْسطةَ = وأخشى أن أقول الغِشَّ أو الخيانةَ = فى بعض الأدلَّة التى ساقها الأستاذ مرجليوث ، أمرٌ بيّن جدّاً ، ولا تليق البتّة برجلٍ

كان ، ولا ريب ، من أعظم أئمة العلم فى عصره ! » .

واحملْ كلامَ « أربرى » على الجِدِّ ، أو على السُّخرية ، حين وصفه بأنه من « أئمة العلم فى عصره » ، ولكنّ الذى لا شك فيه أنّ أول كلامه فيه الكفاية وفوق الكفاية !

أمّا أنا ، فإنِّى لا ألخِّص كلام مرجليوث ، ولا أردّ عليه ، لأنِّى أوثر أن لا أناقش الجُثَثَ التى ليس لها فى علمنا أصلٌ ولا فرع ، وقد تركَتْهُ أيدى بنى جِلدته شِلْواً ممزَّعاً . وأيضاً ، فإنِّى أؤرِّخ فى هذا الموضع تاريخاً ، أمّا الرأى فى أصل القضية كلِّها ، فقد فرغتُ منه آنفاً .

وكان هذا السَّقْط الدّميم الجَهيضُ على يدَى مرجليوث ، فى يوليه ١٩٢٥م ، خليقاً أن يظلَّ مدفوناً حيث نُشر فى المجلة ، لا يُقِرُّ له بنو جِلدتِهِ بنَسَبٍ ، ولا يبلغنا نحن عن ميلادِهِ شئ ، فإمّا بلغ أحدَنا عنه شئ ، فما أظنّه كان يتلقّاه إلّا كما تلقَّيتُه وأنا فتى ناشئ فى الدراسة الثانوية . وكان شيخنا وأستاذنا وإمامنا « أحمد تيمور » رحمه الله وأثابه عنّى وعن الأمّة ، كان قد دفَع إلىّ هذه المجلة فى صيف سنة ١٩٢٥ م ، لأقرأ ذلك الكلام ، من باب الاستطراف والتعّجب ، لا من باب الدِّراسة والعِلم ، فلمّا قرأتهُ طرحتهُ مُشمئِزّاً ، ثم نسيتُ غُثاثته التى سمّاها أربرى « سفسطة وغِشّاً وخيانة » مع ما كنتُ أعلمه يومئذ من إنكار « لايل » قديماً على صاحبه رأيَه فى « الشعر الجاهلى » حتى سمّاه « نزوةً من نزوات الأوْهام » ، ثم عاد فدمغه بأنه « غير موافق لصريح العقل » . فكان من حقِّ ذلك الكلام ، ومن حقِّ ذلك الرجل ، أن يكون مصيرُهما جميعاً مصيرَ من ذكر الجاحظ نَزْوته فقال : « ماتَ ولم يخلِّف عَقِباً ولا أحداً يَدين بدِينه » . ولكنْ ما شاءَ الله كانَ .

ولو كنتُ كارهاً لشَيْءٍ من مقالةِ الحقِّ أن أقولها ، لكانت مقالتي في هذا الميلاد الثاني للقضية ، حين نفَخ في جَهِيضها الرّوحَ ، فانبعث من مظنون مرقدِه ، حيّاً مدمِّراً ، يدع الدِّيار بَلاقِعَ حيث سار . آه ممّا كان ! كيف كان ؟ ولِمَ كان ؟ .

ولقد كنتُ قدّرتُ في نفسي كلاماً أقوله ، أصِفُ فيه الفترةَ ما بين الثورة سنة ١٩١٩م وبين سنة ١٩٢٥م ، حين افتُتحت « الجامعة المصرية » = أصِفُ النَّاس ، والقادةَ والشبابَ ، والمثقفين والمجتمع ، والآراءَ ، والصِّراعَ ، والسياسةَ ، والأحزابَ ، والبلاءَ الذى كان خافياً ثم استعلن ، لأنّ الأجيالَ الناشئةَ تغفله ، أو لعَلَّها قد نسيته ، فتظنّ أنّ هذه القضية ، « قضية الشّعر الجاهلى » كانت هينةً لولا تدخُّلُ السياسة يومئذٍ . وهذا الشئ ليس له أصل البتّة ، وإن كنتُ أسمعه اليومَ يُقال ، ويعاد فيه القول . ولكنّى أعرضتُ عن ذلك ، لأنّى لا أستطيع أن أكتب في مقالةٍ تاريخَ ستٌ سنواتٍ حافلة بالأحداث ، والأحداث مبرقعة بالغموض ، والغموض يطوى فى ظلامه شياطينَ المكرِ والخُبث والتدمير ، منبعثة من الشُّقوق والزَّوايا ، بعلاقاتها الخفيّة والظاهرة ، هذا مالا يُطيق المرءُ أن يوجزه ، ولا سيّما إذا كان شاهداً قد عَمِىَ وأبصر ، وضلَّ واهتدى ، واكتوى وبرِئَ .

كُنّا يومئذٍ فى أمرٍ مَرِيجٍ ، قلق مضطرب ، مختلط مشتبك ، ملتبس . ويومئذٍ أُفْتُتِحَت « الجامعة المصرية » فى أكتوبر سنة ١٩٢٥م ، وبدأ الدكتور « طه حسين » يلقى محاضراتِه « فى الشِّعر الجاهلى » ، وطبعها كتاباً صدر فى أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله النَّاس ، وزُلزلتِ الأرضُ زلزالها ، وتقوّضت صروحٌ ولم تزل تتقوّض إلى يومنا هذا .

عمد الدكتورُ طه حسين في أكتوبر ١٩٢٥ إلى ما كان كتبَهُ مرجليوث في يوليو ١٩٢٥م وادّعى فيه أنّ « الشّعر الجاهلى كلّه موضوعٌ مصنوع فى الإسلام ، وأنّ لغته هى لغة القرآن ، لا لغة الجاهلية ، وخفّ دمُه جدّاً حين زعم أنّ الشعراء الذين قالوا هذا الشعر : « كانوا مسلمين فى كلِّ شئ ما عدا الاسم » !!! فأخذ الدكتور طه هذه الفكرةَ كما هى ، وأخذ معها أيضاً أحدَ أدلّتها ممّا سمّاه « الأدلّة الدّاخلية » ، وهو اختلاف لغةِ قبائل الجاهلية ، واختلاف لغة قبائل شمال الجزيرة ، عن لغةِ قبائل الجنوب (اليمن) ، وهى اللغة الحِمْيرية ، ولغةُ الشّعر الجاهلى هى اللغة التى جعلها القرآنُ « لغةً فصحى » لا يظهر فيها شئ من هذا الاختلاف . فهذا هو الدّليل على أنّ الشعر الجاهلى موضوع فى الإسلام !

ولم يزد الدكتور طه فى الكتاب الأول ، من كُتُب « فى الشعر الجاهلى » (وهو مقسّم إلى ثلاثة كتب) ، على هذا شيئاً ، إلّا ما نفاه من الغَثاثة من كلامِ مرجليوث ، ثم أضاف إليه شرحاً يفسِّره ، حتى انتهى إلى أنّه قد ثبت عنده بهذا أنّ الشعر الجاهلى : « لا يمثِّل حياةَ العربِ الجاهليّين ، ولا عقليتَهم ولا دياناتِهم ولا حضارتَهم ، ولا يمثّل لغتَهُم » . وهذه هى « النظرية » . أمّا الكتابُ الثانى من الكتب الثلاثة ، فهو فى ذِكر الأسبابِ التى حملت الناسَ على وضعِ الشعر وانتحالِهِ بعد الإسلام . ثم بدأ الكتاب الثالث فى الشّعر والشعراء . ولكنّه لم يكد ينتهى منه حتى تغيّر ما أخذه من مرجليوث بعض التغير ، وأدخل على التعميم تحفّظاً جديداً ، وهو بطلان ما يُنسب إلى ربيعة واليمن من الشعر جملةً ، أمّا الذى يمكن أن يصحّ ، فبعض شعر مُضَر . وإذن ، فكثرةُ

الشّعر الجاهلى « لا تمثّل شيئاً ولا تدلّ على شىءٍ إلّا على العَبَثِ والكذِب والانتحال » .

ولستُ أناقش الكتابَ « فى الشعر الجاهلى » ولا أتتبع سائر فصوله كيف بناها ، ولا ألومه على أن لم يذكر مرجليوث ، لا فى كتابه هذا ، ولا فى غيره ، وتجنّبَهُ كُلَّ التجنُّب مع شدّة التشابه أحياناً فى النتائج والاستدلال فى مواضع أخرى من الكتاب . فكل هذا ليس يعْنِينى منه شئ .

بل الذى يعْنِينى أنّ الدكتور طه حين نفخ الرّوحَ فى تجهِيض مرجليوث حتّى صار « نظرية » = وحين جعل أساسَ « النظريّة » ، هو اصطناعه المنهجَ الفلسفىّ الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء = وحين قال إنّ هذا المنهج قائم على تجرُّد الباحث من كلِّ شئ كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوعَ بحثِهِ خاليَ الذهن ممّا قيل فيه خُلُوّاً تامّاً = وحين نبّه الناسَ جميعاً إلى أنّ هذا المنهج ، ليس خِصْباً فى العلِم والفلسفة فحسب ، وإنّما هو خصبٌ فى الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً ، وأن الأخذَ به ليس حتْماً على الذين يدرسون العِلْمَ ويكتبون فيه وحدهم ، بل هو حتمٌ على الذين يقرأون أيضاً = وحين استهلَّ كتابَه بتمهيدٍ يبيّن معالمَ الطريقِ ، وهو أن نضع عِلْمَ المتقدمين كلّه موضع الشّكّ ، الشّك الذى يبعث على القلق والاضطراب ، وينتهى فى كثيرٍ من الأحيان إلى الإنكار والجحود ، ويَقْلب العلمَ كلّه رأساً على عقِب ، ويخشى الدكتور إن لم يمح أكثرَه ، أن يمحو منه شيئاً كثيراً » = الذى يعنينى أنّ الدكتور طه حين قال هذا بتدفُّقه وجرأته وعنفه ، وبالذى كان محفوفاً به فى قلوب مائتى طالب فى الجامعة من

إجلالٍ وهَيبة ووقار ، صادفَ ما قاله من أنفسهم وقلوبهم وعقولهم موقعاً لا تكاد توصف نشوته ، وألقى فيها باعثاً لا تكاد تُحصَى آثاره .

وقد كان ما أراد الدكتور وأحبّ ، وليتنى أستطيع أن أقصّ خبرَ ما كان ، كيف كان ، لا فى الجامعة وحدها ، بل خارج الجامعة أيضاً . فمن استطاع أن يتجرّد قد تجرّد ، ومن استطاع أن يُخلى ذهنه إخلاءً تامّاً أخلاه ، ووضع كلّ شيء ، لا علمَ المتقدمين وحدَه ، موضعَ الشّكّ فى نفوس شبابٍ كثير ، وأفضى الشّكّ إلى الإنكار والجُحود ، وقَلَب كلَّ شَيءٍ ، لا العلمَ وحدَه ، رأساً على عقب ، ومحى أكثره أو كاد .

ولعلّ الدكتور طه ، أو هكذا ينبغى أن أتكلم : لعل الدكتور طه ، حين ألقى محاضراته ونشرها كتاباً يتداوله الناس ، كان مريداً أن يستحثّ هِممَ الشبابِ والقُرّاءِ وجماهير الأمة إلى بعث الآداب قديمها وحديثها ، مهما كان فيما أتى به من الشّذود على ما توارثه الناس ، ومن الغرابة عما أَلِفُوا ولهِجوا بترديده . لعلّه كان يرجو ذلك ، ولكنّ رجاءه ضاع أيضاً فيما ضاع .

فأكثر مَن سمع منه هذا يومئذٍ وانتشى به ، نفض يدَه من « الشعر الجاهلى » أو « الشعر العربى » كلّه ، وطلب كلٌّ منهم مذهباً غير الذى أراده له ، وانفضوا جميعاً ، وأطبق الجدبُ على الخِصب الذى كان يتوقّعه أو يرجوه .

فبعد تسع سنوات لا أكثر ، كان الدكتور نفسه أولّ من رأى وسمع ، فهاجه ذلك على أن يُنشئ محاورة بينه وبين صاحبٍ له اخترعه ، جعله مثالاً لجمهرة المثقفين ، فوصفه ووصف ما انتهى إليه

أمره ، فقال : « قد يئس من الأدب القديم يأساً ، والتمس من كتب المحدَثين ما يُقرِّب إليه هذا الأدب النّافر ، ويذلّل له هذا الفن ، فلم يجد شيئاً .

هنالك فزع إلى الأوربيين فوجد من أدبهم ، ومن نظامه الذى يقربه ، ويُيسّره ما أرضاه ، فأصبح مبغضاً للأدب القديم بطبعه ، محباً للأدب الأجنبى كلَّ الحب ... وقد تحدث إلىّ المتحدثون بأن أمثال صاحبى هذا قد أخذوا يكثرون ، ويظهر أنّهم سيكثرون كلّما تقدّمت الأيام » (٣٠ يناير ١٩٣٥ م) .

وسلك إلى قلب صاحبه كلَّ مسلك ، وإلى عقله كلّ طريق ، فقال يومئذ : « نحبّ لأدبنا القديم أن يظل قِواماً للثقافة ، وغذاءً للعقول ، لأنّه أساس الثقافة العربية . فهو ، إذن ، مقوِّم لشخصيتنا ، محقّق لقوميّتنا ، عاصمٌ لنا من الفناء فى الأجنبى ، معينٌ لنا على أن نعرف أنفسنا .

فكلُّ هذه الخصال لا تقبل الشك ، ولا يحسُن فيها المراء ، ولكنا مع ذلك نحبّ أن يظل أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة ، لأنّه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة . ونحبّ أن يظلَّ أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب ، لأن فيه كنوزاً قيّمة تصلح غذاء لعقول الشباب .

والّذين يظنّون أنّ الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون ، فقد حملت الثقافة الحديثة إلى عقولنا شرّاً غير قليل . لم يأت منها هى ، وإنّما أتى من أنّنا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنّما أخذنا منها بالظّواهر، وقنعنا منها بالهيّن اليسير .

فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضاً » .

وهذا كلامٌ حسن في جملته ، ولكنّه مفزع أيضاً . حسنٌ ، لأنّه حق ، ولو قاله الدكتور منذ تسع سنوات ، لما اضطرّ إليه يومئذ ، حين فُتحت يأجوج ومأجوج ، وهم من كل حدَب ينسِلون .

ومفزع ، لأن الدافع إليه أكبر مما يظهر لأول وهلة وأعمق .

أحسّ الدكتور أنّه وضع « الشّكّ » في غير موضعه ، وحمّله من لا يُطيق حَمْلَه ، وأنّ النشوة الأولى بكلامه فى سنة ١٩٢٥م ، أحدثت انفجاراً مدمّراً بعد قليل من الزمن ، وأنّ السّقط الذى نفخ فيه الرّوح ، انقلب مارداً يدمّر الصروحَ وينسفها نسفاً ، بلا تبصُّر .

ومع ذلك ، فقد حاول الدكتور من يناير ١٩٣٥ إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥م ، أن يردَّ هؤلاء الذين كرهوا الأدب القديم أشدّ الكره ، كما قال ، فجعل يكفكف من غُلَوائهم ، ويُظهرهم فى مقالاته على روائع « الشعر الجاهلى » . من شاعرٍ بعد شاعرٍ ، وبذلَ من الجهد ما بذل ، ولكن ذهب كلّ هذا هباءً وهدراً . لقد أفلت الزمامُ . لا بل أكثر من ذلك ، فقد خرج على أدبه القديم الذى جعل يلفِت وجوه الشباب والقراء إليه ، شيوخ كبار فى الجامعة نفسها ، كانوا من أصحابه ، فبعد ثلاث سنوات ، سنة ١٩٣٩، سمع الشيخَ الهازل الذى يقول فى « جناية الشعر الجاهلى على الأدب » !

وسمع الشبابَ فى الجامعة وغير الجامعة يهزأون بهذا الأدب القديم كلّه ، ويصرفون وجوههم عنه ، ومن ورائهم من ينفُث فيهم ما ينفُث ،

وظهر التعبير عن أنفسهم واضحاً فى سنة ١٩٤٧م فى هذا الإعلان ! : « حطِّموا عمود الشّعر . لقد مات الشّعر العربى مات ! مات عام ١٩٣٣م، مات بموت أحمد شوقى ! مات مِيتة الأبد ! ماتَ ! » .

فكلّ شئ كان قد أُعدّ إعداداً منذ سنة ١٩٢٧م ، على إثر « قضية الشعر الجاهلى » ، حين أُثيرت الدعوة إلى استبدال العاميّة بالفصحى ، فعادت جَذَعَةً بعد أن كادت تموت ، وخرج يومئذ مندوب « ويلككس » الإنجليزى الدّاعية للعامية ، يدعو فى الصحف والمجلات والمجالس ؛ إلى طَرْح الفصحى ، واتخاذ العامية للتعبير عن الأدب المصرى . وعلّل ذلك بأنّ الفصحى تبتلع الوطنية المصرية ، وتذيبها فى القومية العربية !! إلى مكْرٍ أخبث من هذا المكر وأشدّ تدميراً ، كان يومئذ ولمّا يزل .

هذا ما كان ، وليتَ شِعرى كيف كان ؟ ولِم كان ؟

* * *

أمّا أنا فقد فرغْتُ . لا أقول إنّى أدّيتُ ما يجب علىّ ، ولكنى حاولت أن أضعَ بين يدى ناشئة الأجيال مِحنتى أنا فى « الشّعر الجاهلى » كيف وقعتُ فيها ؟ وكيف نجوتُ منها ؟ وحدَّثْتُهم عن بعضِ تاريخها الذى دمَّر أجيالَنا نحن ، فتركوا النفوسَ من ورائهم بُوراً ، وعليهم هم أن يَعْمُروها بالزَّرع والبناء، وإلّا ... فقد مضى مَثَلُ الأوّلين .

* * *

بابُ الملحقات ..

(أ)

كَتبَ كاتِبٌ[1]

كتبَ كاتِب ، والذي أذكرُه ، هو أنّي كتبتُ مقالةً في عدد شهر إبريل من مجلة المجلّة ، وأنّها كانت في نحو عشْر صفحات ، وأنّ منها صفحتين وحسب ، ناقَشْتُ فيهما « يحيى حقي » فيما كتبهُ في عدد مارس (١٩٦٩) . وظنّي أنّ « يحيى » يُحسن فهمَ ما يقرأ ، وظنّي أيضًا أنّه لم يشعر أنّي تعاليتُ عليه هو فيما كتبتُ ، أو أنّي أردتُ أن أذلّه وأهينَهُ وأعامله معاملةَ الحشراتِ والعبيد . وإذا كان هذا صحيحًا ، وهو صحيحٌ بلا ريب ، فقد عجبتُ عجبًا حين قرأتُ في عدد المجلة (مايو ١٩٦٩) ، ما يُوهم أنّي ارتكبتُ ذلك في حقِّه أو في حقِّ غيره من النّاس ، إذ كَتَبَ كاتبٌ فقال : « **قرأتُ المقالَ المنشورَ في العددِ الأخير من المجلّة ، للأستاذ محمود محمد شاكر ، فلم يُؤلمني تجاهله التّامُ لي ، بقدر ما آلمني لهجتُه الغريبةُ المتعالية (!!)** .

وأُحبُّ أن أسأل الأستاذ الكبير : ما الذي يعطيك الحقَّ في اتّهام النّاس (!!) ومعاملتِهم كأنّهم حشراتٌ أو عبيد ؟ ألم يئن الأوانُ ليحترم الناسُ بعضهم بعضًا في هذا البلد المسكين ؟ ألم يئن الأوانُ

---

(١) هذه الكلمة يرد بها شيخنا أبو فهر على ما كتبه الدكتور عبد الغفار مكاوي ، في مجلة « المجلة » عدد ١٤٩ (مايو ١٩٦٩) ص ٢٨ باب « بين القراء والكتّاب » ، وقد ذكر الشيخ ما كتبه عبد الغفار ، منجمًا في ثنايا كلامه ، وردّ عليه، فلا حاجة بنا إلى تكرار ما كتبه الدكتور عبد الغفار .

لتختفي هذه اللهجةُ الكريهةُ من حياتنا ؟ ومتى نفهم أنّ ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر ، حتى نفتح نوافذَنا على الثقافات الأخرى ، ونتّصل بها ، وندخل في حوار مستمرٍّ معها » .

ولما كان معلومًا ، فيما أظنّ ، أنّي قصرتُ كلامي على مناقشة ما كتبه يحيى ، وكان يقينًا أنّ لَهْجتي في مخاطبة « يحيى » لم نكن هى اللهجةَ الكريهة المتعالية ، كان يقينًا ، بعد ذلك أنّ « اللهجة الغربية الكريهة المتعالية » مقصورة على أمرين : أحدهما ؛ أنّي تجاهلتُ هذا الكاتبَ « تجاهلاً تامًّا » ، والآخر ؛ أنّي قلتُ عرضًا في مناقشة « يحيى » ما نصه : « إنّ الكلامَ المنشور في عدد (مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، والذي سُمِّي « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية ، قد أطفأ إشراقَ لغةِ جوته الألمانية وأحالها رمادًا .. أي هي ترجمةٌ بلغتْ غايتَها من الرَّكاكَةِ والسّقم »[1].

أمّا قولُ الكاتب أنّي « تجاهلته تجاهلاً تامًّا » ، فهو قولٌ صادرٌ عن الأوهام من ناحيةٍ ، وعن التّشَهِّي من ناحيةٍ أخرى . وعبارتُه لا تؤدي إلى شئ ، إلّا إذا أُريد بها ما يسمِّيه الأوائل : « المغالطة » ، فبيقينٍ أنَّ مناقشةَ « يحيى حقي » فيما كتب ، لا توجب عليَّ أن أقحم فيها اسمَ كاتبٍ آخر بلا سببٍ ظاهر ! ولا أظن أنَّ في عُقلاءِ النّاسِ مَن يُعِدُّ تركَ إقحامِ اسمٍ في كلام بلا سببٍ ظاهر ، تجاهلا تامًّا أو غير تام ، وإذا كان هذا الكاتب ، كما هو بيِّن مِمَّن يشتهي أن يُذكر اسمُه بسببٍ أو بغير سبب وكيفما اتّفق ، فلا أظنُّه كان واجبًا عَلَيَّ أن أشتهى ما يشتهي . وإذن ، فأنا في الحقيقةِ لم أتجاهلْهُ ، وإنّما جهلْتُ ما كان يشتهيه ، غيرَ مريدٍ للتجاهُل .

---

(١) انظر ما سلف ص : ٣٤

وأمّا ما زعمه الكاتبُ من أنّي وصفتُ « مقاله » بأنّه « كلامٌ » ، فهو صادر أيضًا عن الغرق في الأوهام ، فأنا لم أتعرض لمقالهِ قطُّ ، بل كان كلامي مصبوبًا على شيءٍ عيَّنْتُه وعيّنتُ صفحتَهُ من المجلّة ، وهو ما نُشر في (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، وهو ما سمَّيتُه « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية » . وأمّا حمْلُه لفظَ « كلامٍ » على معنى الذّمِّ والإهانة والإذْلالِ ومعاملةِ النّاس كأنّهم حشرات أو عبيد ، فهو أيضًا تصوّرٌ لمعاني الألفاظِ عن طريق الأوهامِ ؛ لأنّي استعملتُ هذه اللفظةَ مِرارًا عديدةً في كلامي ، (واستعملها النّاسُ من قبلي ، وسيستعملونها من بعدي) ، فقلتُ مثلاً : « واقتصادُ يحيى في كلامه أوقعني في حَيْرَةٍ » ، وقلتُ عن ترجمة جوته الألمانية ، وعن قصيدة تأبّط شرًّا : « إنّ جوته شاعرٌ محنّكٌ لا يُخطئ هذا القدْر من التمييز بَيْنَ الكلامينِ » . فلا أظنُّ أنَّ في النّاس عاقلاً يتوهّم أنّي أردتُ « يحيى حقي » ، وجوته ، وتأبّط شرًّا ، بالذمّ والإهانة والإذلال ، ومعاملتهم كأنّهم حشرات أو عبيد . وتفسير معنى « كلام » على هذا الوجه من التوهّم ، تابع لما قبله مِمّا يسميه الأوائلُ : « مُغالطة » . وهو أيضًا شيءٌ فوق العَجَب !

فلا أَدْري بعدُ ، أيّ الكلامين أحقّ بأن يُوصف بأنّه « لهجةٌ كريهةٌ ينبغي أن تختفي من حياتنا » . أهذا الذي كان منّي ، (ولم يكن منّي على التحقيق بل كان توهّمًا من غيري) ، أم هذا الذي كان من الكاتب نصًّا لا توهّمًا ! وآفةُ زمانِنا تسييبُ الفكرِ بلا زمامٍ يكبحه .

ثم لا يقف بنا العجبُ عند هذين ! فإنَّ الكاتب لم يكد يفرغ من تخيّر ألفاظِهِ التي وصفني بها ، حتى انتقل فجأةً صارخًا ، بلا مقدماتٍ إلى موضوعٍ آخر ضمَّنَهُ قوله : « ومتى نفهم أنَّ ثقافتنا لن تنمو أو تزدهرَ حتى نفتحَ نوافذنا على الثّقافات الأخرى ...؟ » (وهذا بلا ريبٍ كلامٌ

بريئةٌ من التعالى ، ولهجةٌ غيرُ كريهةٍ) ، ثم ينحدر بعد ذلك إلى فقرة أخرى شرّ منها فيقول : « **لا أدري ما الذي يريده الأستاذُ على وجهِ التّحديد ؟ هل أصبحت الكتابةُ عن شاعر عظيمٍ – اعترف ملايينُ النّاس بعبقريتهِ منذ قَرنينِ ونصفٍ من الزمان – جريمةً يُوضع الإنسانُ (الذي هو هذا الكاتبُ) من أجلها في قفصِ الاتهام ؟ أم أغضبه أن يهتمّ شاعرٌ أجنبي بأدبنا ويفهمه بقدرِ ما أُتِيح له في عصرهِ من أسبابٍ ؟** » .

وبلا شكٍّ عندي أعلمُ أنَّ هذا الكاتب لا يستطيع أَن يدرى ما أُريدُ على وجهِ التحديد ، ولكنّه يستطيع أن يدري مالا أريد على وجه التوهّم كعادته ، ومثلُ كلامِه هذا سهلٌ على قائلٍ أن يقوله ، ولكن صعبٌ عليه أن يحقِّقه ، إذا كان ممن يحاسب نفسه على ما يقول . وبيقينٍ أنّ هذا الكاتب لا يحاسب نفسه على ما يقول ؛ لأنّه لا يستطيع ذلك ، ولكن العجب أنّه لم يجد من يحاسبه على ما يقول أو يكتب ، فكأنَّه كُتِبَ عليَّ أن أتولى أنا حسابه : وأنا أستحيى أن أقول مرة ثالثة : إنّ كلامَ هذا الكاتب الذي نقلتُه آنفًا ، تابعٌ لما قبله ، مما يسمى « مغالطة » لأنّه تجاوز حدَّ « المغالطة » إلى صميم الشيء الذي يفسّرهُ اللغويون بأنّه « نقيضُ الصِّدْق » .

وكلامي كلّه منشورٌ في صفحتين لا أكثر ، كما قلتُ ، فأين يجد من يفليه ويفتّشه أنّي ذكرت شيئًا يقال له : « فتْح نوافذ ثقافتنا » أو « إغلاق نوافذ ثقافتنا » وأين يجد « قفصَ اتهامٍ » وضعت فيه هذا الكاتب ؟ وأين يجد في كلماتي غضبًا على جوته ، لأنّه اهتم بأدبنا وفهِمَهُ ؟ وأين يجد أنّي عددتُ الكتابةَ عن شاعر عظيمٍ ذنبًا أعاقب كاتبًا مِن جَرِيرَتِهِ ؟ وأين يجد في كلامي أنّي أنكرتُ على جوته عبقريته التي

اعترف ملايينُ النّاسِ بها منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ فإذا لم يجد أحدٌ شيئًا من هذا كلِّه ، بل وجدني أقول في بعض ما قلتُ عن جوته « وجوته شاعرٌ عظيمٌ في لسان قومه ، ولغته الألمانية في الذروة من الحُسْنِ والجَمالِ ، ونحن لا نملك إلّا أن نكون تبعًا لأهل لسانه في الحكم عليه ، لإجماعهم على براعتِهِ وتقدّمِهِ ، وعلى جمال لغته في شِعْره »فبأيِّ صفةٍ أصف فعلة هذا الكاتب ! وإذا لم يكن هذا كلامًا غارقًا في صميم الأوهام ، وساقطًا في القَرارةِ من « نَقِيضِ الصدق » فماذا يكون إِذَنْ ؟ وآفةُ زمانِنَا ، مرةً أُخرى ، تَشْيِيبُ الفِكرِ بلا زمامٍ يَكبحه .

وإذا كان مجرّد ما توَهَّمه من تجاهُلِي ذِكْرَ اسمِهِ تَجاهُلاً تامًّا ، قد استحقَّ عنده أَن يعد « لهجة كريهة ينبغي أن تختفي من حياتنا » ، فبماذا توصف لهجةُ مَنْ « يَتجاهل » الحقائقَ المكتوبةَ على الوَرَقِ ، ثم يُنشئ من عندِ نَفْسِهِ أوهامًا فينسبها إلى النّاس؛ غيرَ متحرّج من الخوضِ في « نقيض الصدق » ؟ إنّ هذه اللفظةَ : « كريهة » لا تؤدي عندئذٍ معنى صحيحًا ، فعلى المرءِ أن يَلْتَمِس صفةً أخرى ، لأنّ هذه الصفة : « كريهة » ، تقع دون الغَرَضِ ، بل رُبّما انتقل معناها عندئذٍ من الذَّمِّ إلى شبيه بالمدح .

وقد رفقتُ بهذا الكاتبِ « ذي الأربعة عشر كتابا » رفْقًا شَديدًا ، لا لأنّه يستحقُّ الرِّفْقَ ، بل لأنّي كرِهْتُ أَنْ أَغمِسَ قلمي فيما وراء ذلك ، ولأنّي أكره أَن أُعِين من لا يميّز بين النَّفْعِ والضّرر ، على أن يَجْلِبَ الأذى على نفسه ، لأنّي وجدتُ هذا الكاتبَ سريعَ الالتهابِ على الوَسْوسة ، جائرَ الغضبِ بلا حذرٍ ، إذا ورِم أنفُهُ لم يبالِ أن يحاسب نَفْسَهُ على ما يقول أو يكتب . وهذه كلُّها طِباعٌ مؤذِيةٌ لمن كانت فيه ، ولا سِيّما إذا كان مَنْبعُها مِن أوْهام يتوهمها حين يقرأ ما

يقرأ ، ومن إحساسٍ بالنّفْس شَديد ، ومن إعجابٍ بها متعاظِم ، ومن اشتهاءٍ للذّكر كيفما اتّفق .

وقد فرَغْنا من بناتِ الأوهامِ التي لا حقيقةَ لها ، ولكن بقِيَتْ حقيقةٌ واحدةٌ هي التي آذت هذا الكاتب ولم تكن من بناتِ أوْهامِه . وذلك ما كان منّي حين وصفتُ التّرْجَمةَ العربيةَ لترجمة جوته الألمانية ، بأنّها « ترجمةٌ بلغت غايتَها من الرَّكاكَةِ والسَّقَم » ومن حقِّه أن يسألني عن هذا ، ومن حقّه أن يدفع عن نفسه ، ولو قصر كلامَه على بيانِ زَيْف هذه الكلمة ، وعلى بيانِ إساءتى فيها ، لكان ذلك أليقَ به ، وبمجلة المجلة أيضًا ، ولم يكن أحدٌ يملك أن يدفعه عن حقّه . ومع ذلك ، وإذا كان هذا الكاتب صادقًا فيما كتب حيث قال ، متواضعًا ، وبلا تعالٍ ولا لهجةٍ كريهةٍ !! : « **وأمّا أنَّ الترجمةَ بلغت « غاية الرّكاكة والسّقم » فشئ أترك للقارئ أن يحكم عليه بنفسه . ولقد أخرجتُ للنّاس أربعةَ عشر كتابًا (!!) يستطيع الأستاذ أن يسأل الذين قرأوها ، ليعلم أنها بحمد الله لا تحتوى على عبارة سقيمة أو ركيكة** » .

فهَلّا تفضَّلَ هذا الكاتب ، إذا كان صادقًا غيرَ متعالٍ ولا كريه اللهجة ، فعدَّلني فى قرائه الذين فوّضَ إليهم أمرَ الحُكْم على ترجمته ؟ وأكون قد استعملتُ حقّي الذى فوَّضَه إليَّ حين فوَّضَه إلى سائرِ القُرّاء ، بلا تثريبٍ عَلَيَّ في نتيجةِ الحُكم . ولكنّي أخشى أن يكون هو يضنّ عَلَيَّ بأن أكون « قارئًا » ، فضلًا عن أن أكون من قرّاءِ كُتُبِهِ الأربعة عشر !

وفوقَ ذلك ، فأنا لم أقل ما قلتُ رغبةً في إيذائه أو اتهامه أو إذلاله بل لعلّى ، ولم أتعمد ، تركتُ ذِكْرَ اسمِهِ مخافةَ أن يظن بي تعمّد

الإساءةِ بذكره . وهذا شيء يمكن أن تدلّ عليه بديهةُ العقلِ . ومع ذلك ، فلو قلتُ مثلاً في قصّة كتبها يحيى حقى : « إنها قصةٌ رديئة ، سيئة ، ركيكة الأسلوب » ، فهل يمكن أن يتصور « يحيى » أنّ هذا القدر من الكلام يعدّ قدحًا في كرامتِهِ ، ورغبةً منّي في إذلالهِ وإهانتِهِ ؟ وأنا أتركُ ليحيى وغيرِه الجوابَ عن مِثْل هذا السؤال .

ثم إنّي لم أقل شيئًا ليس عندي دليلُهُ ، وسأقتصرُ على مثالٍ واحدٍ من هذه التَّرْجَمَةِ ، يدل على سائرها ، فالمترجم يقول ما نصُّه :

« أَلْقَوْهُ في مناخ غَـليظ ، على صَـخْرٍ وعر ، تقف فوقه الجمال ، فتتحطّم حوافرها » .

ومعلوم أن « الحافر » للخيل والبغال والحمير ، أمّا الجمال ، فيقال لذلك العضو منها : « الخُفّ » و « المَنْسِم » ، إلى ألفاظٍ أخرى تعرفها لغةُ العَرَبِ ، لأنّهم أصحابُ الجِمالِ ، ويقال لذلك العضو من الإنسانِ « القدَم » . فالمترجمُ الذي لا يُحْسِن هذا القدرَ من التمييزِ بين أسماءِ أعضاءِ الحيوان ، ولا يحسن التعبيرَ عنها ، مترجمٌ لا يستقيمُ له كلامٌ أبدًا ، بل يُخشى منه ما هو أفظع من ذلك .

وهَبْه لا يُحْسِن أن يعرف ، أفلا يحسن أن يتذوق بعضَ التعبيرِ ، فيقول : « قوائمها » ، ويُفلت من باب العجز إلى باب الحيلة ، وكيف يكون « مترجمًا » من لا يحسن هذا القدر من الاحتيالِ ؟ ثم يقول المترجم : « تتحطم حوافرها » ، و « التحطُّم » ، هو تكسّر الشيءِ اليابس ، و « خُفُّ البَعيرِ » لحمٌ وجلد . وإنّما يقال : « نَقِبَ خُفُّ البَعيرِ » إذا سار في أرض ذات حجارة أو حصى ، فرَقّ جلدُ الخُفِّ ، وربما دَمِيَ . ولعله يقول : إنّما أردتُ ما يقابل صلابةَ « الحَافِرِ » من

الخيلِ والبغال والحمير ، فيقال له : ذلك « فِرْسِن البَعير » (بكسر الفاء وسكون الراء وكسر السين) . وأيّ ذلك قال ، أو أراد ، أو زعم أن جوته قاله ، فإنه لا معنى في «وقوف الجمال على أرض وعرة ، فتتحطم حوافرها » ، لأنّ أقلَّ قدرٍ من العقلِ يَهدي إلى أنّ « الحوافرَ » لا تتحطّم ، وأنّ « الأخفافَ » لا « تَنقب أو تدمَى » ، إلّا إذا سارَ البَعِيرُ في الأَرْضِ ذات الحِجارة سَيْرًا شَدِيدًا . أمّا مجردُ « الوقوفِ على أرْضٍ وَعِرة » ، فمحال في العقل أن يُفضي إلى « تحطّم الحَوافِر » .

وهذا كافٍ إن شاء الله ، وإذا لم تكن هذه الرّكاكةَ . فما الرّكاكة إذن ؟ فهل أسأتُ إساءةً بالغةً مهينةً لأحدٍ من النّاس ، إذا قلتُ : إن هذه الترجمة « بلغتْ غايتَها من الرّكاكة والسقم » ؟ وبيقينٍ لا شكّ فيه ، أن من الظلم المبرّح والأذى ، أن يُنسب مثلُ هذا التخليط في تركيبِ الألفاظ والمعاني إلى جوته . والكاتبُ الذى لا يُؤْمَنُ جانبهُ على فَهْم كلامِ رجلٍ حَيٍّ يغدو ويروح في الناس ، ولم يمض على كلامِه سوى شهر واحدٍ ، وهو مستطيعٌ أن يدفعَ عن نفسه ، كيف يُؤمن جانبُه على فهم كلامِ رجلٍ هَلَكَ منذ مئةِ سنةٍ وسبعٍ وثلاثين سنةً ، وبليَتْ عِظامُهُ كلَّ البِلى ، ثم هو لا يملك أن يدفع عن نفسه ؟

أما قولُ الكاتب في خِتام مَقالِه ، بلَفْظِ الجَمْع تعظيمًا للنفس ، فيما أظن : « **إننا على استعداد للاستفادة من الأستاذ ، ومن علمه الواسع الغزير ، ولكن إذا جاء هذا العلم مصحوبًا بالتعالى والإهانة ، فما أغنانا عن علمهِ وإهاناته جميعًا** » .

فهذا كلّه استغراقٌ في الأوهامِ ، فإلّا يكن يتوهّم أنّه هو النّاسُ جميعًا أو هو القرّاءُ جميعًا ، فلعلّه كان يتوهّم أنّي كنتُ أخاطبُهُ ، وأنّي

ما حملتُ القَلَمَ ، منذ عقلت إلّا مِن أجْلِهِ ، وأنّي إنّما كنتُ أتقرّبُ إليه زُلْفَى بِما أكتبُ !! وكما توهَّم أنَّ في الّذي كتبتُه « تعاليًا وإهانةً وإذلالاً » ، توهَّم أيضًا أنَّ عندي « علمًا غزيرًا واسعًا » !

وهذه وساوسُ لا أصلَ لها ولا حقيقةَ ، فإذا استغنى الكاتبُ ذو الأربعة عشر كتابًا عنى وعمّا أكتبُ ، فهو لن يخسر شيئًا يأسف عليه غدًا ، بل إنَّ استفادَتَهُ متحققةٌ إذا هو لم يقرأ شيئًا مما أكتب ، فإنّه ، على الأقلّ ، سوف يُعفى نفسَه من طوائف الأوهام التي عذَّبته بسياطِ« التعالى » ، و « الإهانة » ، و « الإذلال » ، و « أقفاص الاتهام » ، و « معاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد » .

وأيضًا ، فإنّ هذا الكاتب ذا الأربعة عشر كتابًا ، اشتهى أن يجرّب قلمَه الّذي كتبَ به هذا العدد من الكتب ، في السُّخرية بي ، وكان يسرّني أن يجيد التجربة ولكنّه أخفق ، لأنّ السُّخْرِيَةَ من أشقِّ ضُروب الكِتابةِ ، وليس يُغني فيها أن يَشترى المشتهي قَلمًا بقرش ، وورقًا بقرشَين ، فإذا هو كاتبٌ ساحر ! وإذا صلَح هذا لمن يشتهى ، في زماننا ، أن يُعدّ كاتبًا أو مترجمًا ، فإنه لا يصلح البتة لمن يريد أن يكون كاتبًا ساحرًا ، ولكن وسوسة التشهِّي ، وطولَ مُضاجعةِ الأوهامِ ، وقلّةَ الورعِ من الخوض في « نَقِيض الصّدق » ، تغلب المرءَ على مَرَاشِدِهِ ، فتُريه الصوابَ خطأً ، والخطأ صوابًا ، والهدى ضلالاً ، والضلالَ هُدى . وليس من هذا شئ يُفلح صاحبُه أو مرتكبُه . وغفر الله للمطابع التي تطبع الكُتبَ ، والمجلاتِ أيضًا !

.. ونعم ! رأيتُ أكثرَ من يُمارس « التواضعَ » ، إنّما يمارسه ليقول النّاس « متواضعٌ » ، يُريغ بذلك حسنَ الأُحدوثةِ ، والرِّفْعة في

أعين الخلق ، فاجتويتُ التّواضعَ ، ووجدتُه من خفيّ المكرِ ! فصار أصلُ مذهبي طرحَ التّواضُعِ . وطردًا للمَذْهب ، كان غيرَ لائقٍ بي أن أحفل بما كتب الكاتبُ ، بل كانَ اللائقَ أن أترفّع عن أن أرُدّ عليه ما كتب . ولكن هكذا كان ، لأنّي أحببتُ أن أَزِلّ ، لكي تُغفر لي زلّتي . فبعضُ الزّلل لَذِيذٌ ، وأَلَذّ منهُ تلقّي المغفرة ، ورحِمَ اللهُ أبانا آدمَ عليه السّلام ! هكذا سوّلَتْ لي نفسي ، وهذا ما كان منّي ، فهل أنا واجدٌ ما طمعتُ فيهِ من المَغْفِرةِ ؟

ثم أعتذرُ إلى الصَّديقين الجليلين ، الأستاذ يحيى حقي ، والدكتور شُكري عيّاد[1]، حيثُ اضطرِرْتُ إلى أن أتولّى حسابَ من لا يحاسب نفسَه على ما يكتُب أو يقول ، ثم لم يجد من يحاسبه على إغراقه في الأوهام ، وعلى خوضه في « نقيض الصدق » ، بلا حَرَجٍ يردعه ، أو ورع يكفُّه ، ثم أسأل الله أن يصرف عني وعنكما السوء والأذى .

* * *

---

(١) المشرفان على تحرير مجلة « المجلة » آنذاك .

(ب)

الترجمة العربية لترجمة « جوته » الألمانية

لقصيدة « إنّ بالشِّعب »[١]

- ١ -

تحت الصَّخْرة، على جانب الطريق

يرقدُ صَرِيعًا ،

لا تَنْسَكِبُ على دمعه

قطرةُ ندى

- ٢ -

ألقى العِبءَ الكبير عليَّ

ثُمَّ ولَّى ،

وَإِنِّي لجديرٌ

بحمْلِ هذا العبء .

- ٣ -

ولثأري وريثٌ

هو لي ابن أختي

ثابت في القتال

صامِدٌ لا يلين .

- ٤ -

مطرقٌ يَرْشح سَمًّا

مثلما تطرقُ أفعى

تنفث السُّمَّ ولا

يمنع السُّم أذاها

- ٥ -

نعيه كان شديدًا

وعلينا كارثة

لو دهى شهما قويًا

وجليلاً هدّه .

---

(١) ترجمة د . عبد الغفار مكاوي ، التي نشرها في مجلة المجلة عدد مارس ١٩٦٩م ضمن مقاله « جوته والأدب العربي » .

- ٦ -

بزّني القدر

لما جرح الصديق

الذي لا يضارّ

ضيفه أبدا

- ٧ -

كان دِفءَ الشّمس

في اليوم القرير

وإذا ما ذكت الشّعري

فبردٌ وظلال .

- ٨ -

يابس الجنبين

من غير شُحّ

وندى الكفّيْن

شهم جرئٌ .

- ٩ -

بالحزم الشديد

يسعى إلى غَرَضِه

فإذا ما حلّ في مكانٍ

حلّ معه حزمه .

- ١٠ -

كان كالغيث كريمًا

عندما يجدي ويهدى

فإذا يغزو عَدُوًّا

فهو كالآساد يردي

- ١١ -

وجيه أمام النّاس

أسود الشعر طويل الإزار

يندفع على العدوّ

كالذئب النحيل

- ١٢ -

يذيق طعمين

الآرى والشريا

ومنهما شئ

قد ذاقه كلّ .

- ١٣ -

يركب الهول وحيدًا

ماله قط خليل

في الوغي إلّا اليماني

كثرت فيه الفلول .

- ١٤ -

وفي الهجير بدأنا

في الشباب الحربا

في الليل طال سرانا

كمن يطارد سُحبا

- ١٥ -

وكلنا كان سيفا

وقد تقلّد سيفه

إذ يسل البرق

أسنى من البرق ضوؤه

- ١٦ -

واختَتوا أنفاس نوم

فلما أطرقوا برؤسهم

راعتهم ضرباتنا

فسقطوا صرعى

- ١٧ -

أخذنا الثأر كاملاً

لم يفلت من القبيلتين

إلّا القليل

أقل القليل

- ١٨ -

وإذا كانت هذيل

في الوغي فلّت شباه

فلكم ذاقت هذيل

في الردى تلك الشّباه

- ١٩ -

ألقوه في مناخ غليظ

على صخر وعر

تقف فوقه الجمال

فتتحطم حوافرها

- ٢٠ -

وعندما حيا الصباح الصريعا

هناك في مرقده الموحش

أطلت الشّمس فما أبصرت

إلّا غريقا في دماه سليبا

- ٢١ -

هاهم الهذليون قد لقوا مصرعهم

وأصابتهم منى الجراح العميقة
والشرّ لم يفلّ عزمي
بل فلّ عزمه

– ٢٢ –

الرمح قد روى
بالسقية الأولى
هناك لم يُحرّم
من سقية أخرى

– ٢٣ –

حلّت الخمر لمثلى
بعد أن كانت حراما
أنا حللتُ لنفسي
شربها من بعد لأي

– ٢٤ –

وعلى سيفي ورمحي
وعلى هذا الجواد
قد أُحل الشّربُ فالشُّرب
من اليوم مباح

– ٢٥ –

اسقني الكأس اسقنيها
يا سوادًا يا ابن عمرو !
إن جسمي بعد خالى
مثل جرح غائر

– ٢٦ –

وإن كأس المنايا
ذاقته مني هذيل
فأترعت بالرزايا
وبالعمي والذلّ

– ٢٧ –

لقتلى هذيل
تضاحك الضّبع
وتبصر الذئب
ووجهه يلمع

– ٢٨ –

والصقور النبيلة تتطاير
وتخطو مِن جُثّةٍ لجثة
ولا تستطيع أن تهفو
من المائدة الغنية

وعلّق جوته على القصيدة بقوله :

« يكفي القليل لفهم هذه القصيدة. فإن عظمة الخلق، والصرامة ، والقسوة المشروعة للفعل هي عصب هذا الشعر . والمقطوعتان الأوليان تقدمان العرض الواضح ، وفي الثالثة والرابعة يتكلم الميت ، ويلقي على قريبه عبء الثأر له . والخامسة والسادسة ترتبطان من حيث المعنى بالأولى ، وتقفان من الناحية الشِّعرية الغِنائية في غير موضعهما .

ومن السابعة حتى الثالثة عشرة نجد تَمجِيدًا للميّت يهدف إلى الإحساس بفداحة الخسارة . ومن الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة نجد وصفًا للغارة على الأعداء . والثامنة عشرة ترجع بنا القهقري . والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضعا مباشرة بعد المقطوعة الأولى .

والحادية والعشرون والثانية والعشرون يمكن أن توضعا بعد المقطوعة السابعة عشرة . ثم تأتي نشوة الانتصار والمتعة في مأدبة الاحتفال . أما الخاتمة فنجد فيها اللّذّة المخيفة لرؤية الأعداء فرائس للضباع والنّسور .

وأروع ما في هذه القصيدة في رأينا هو أن النثر الخالص الذي يصور الفعل يصير شعريا بواسطة نقل مختلف الحوادث من مواضعها . ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خُلُوًّا تامًّا من كل تزيق خارجي ، يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بإمعان لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهي تنمو وتتشَكَّلُ أمام خيالِهِ »[1] .

[عن مجلة « المجلة » عدد مارس ، ١٩٦٩ ص ٣٤- ٣٥]

* * *

---

(١) توجد ترجمة أخرى لترجمة جوته وتعليقه عليها ، تختلف في بعض ألفاظها عن هذه الترجمة، ضمن كتاب « جوته والعالم العربي » تأليف كاتارينا مومزن ، ترجمة د . عدنان عباس علي ، صدر عن سلسلة عالم المعرفة - الكويت ، ١٤١٥هـ=١٩٩٥م ، ص(١٦٦-١٦٩).

الفهارس

١- فهرس الآيات القرآنية

* * *

٢- فهرس الأحاديث والأخبار

* * *

٣- فهرس الأمثال

* * *

٤- فهرس الشعر

* * *

(١) أول البيت : «وزيد هالك ....» .
(٢) أول البيت : «فإنك ميت ...» .

٥- فهرس ألفاظ اللغة المفسّرة

حروف المعانى المفسّرة

* * *

٦- فهرس المصلحات الأدبية والنقدية

* * *

٧- فهرس مصطلحات العروض

* * *

٨- فهرس الأعلام

الثاء

الجيم

الحاء

الخاء

الدال

الذال

الراء

الزاء

السين

الفاء

القاف

الكاف

اللام

الميم

النون

* * *

٩- فهرس الأماكن والجبال

* * *

١٠- فهرس الكتب

* * *

١١- فهرس الكتاب التفصيلي

* * *

(٢) نمط صعب : (٦٣)

• على هذا دار القمقم :

* * *

(٣) نمط صعب (١١٧) :

* * *

(٤) نمط صعب (١٦٥) .

* * *

(٢٢٤) غموض معنى « الحى » عند اللعويين أدى إلى غموض البيت (٢٢٤) وهم آخر للغويين فى « إلا الأقلّ » (٢٢٤) تفسير « لما » فى الشعر (٢٢٤) تفسير الواو فى « ولمّا ينح » ، وخطأ شرّاح الشعر (٢٢٥) حديث النفس فى الشعر (٢٢٦) « قد » تقرّب الفعل الماضى من الحال (٢٢٧) الالتحام التام بين البيت السادس عشر والسابع عشر ، وتفسيرهما معًا والكشف عن حديث النفس (٢٢٧) دلالة الفاءات فى القسم الثالث ، والزيادة على ما يقوله النحاة (٢٢٧) الالتفات فى قوله « رعتهم » (٢٢٩) بيان عبث الرواة والشراح بهذا القسم (٢٢٩) فعل ابن هشام (٢٢٩) وابن عبد ربه (٢٢٩) والمرزوقى (٢٣٠) عبث القدماء عبث محتمل ، أما عبث المحدثين فلا يحتمل وتعليل ذلك (٢٣١) وصف المستشرق « سير تشارلز ليال » (٢٣١) وصف مستشرق آخر « نيكلسن » (٢٣٢) حلل الترتيب الذى أثبته « ليال » (٢٣٢) العجب من اقتناع نيكلسن بترتيب أستاذه للقصيدة (٢٣٣) وصف جوته » الألمانى ، وموقفه من القصيدة (٢٣٣) عذر « جوته » فى صنيعه هذا (٢٣٤)

عود إلى وصف فيض ألحان القصيدة (٢٣٥) تفسير بعض معانى ألفاظ القسم الرابع (٢٣٥) وصف الشاعر إذلال خاله هذيلًا (٢٣٥) ، أبيات القسم الرابع جيدة التقسيم ، بطيئة الحركة (٢٣٦) الحديث عن زمان هذا القسم وصلته بغيره من الأقسام (٢٣٦) تفصيل القول فى فترات غناء القصيدة بأكملها (٢٣٧) ربط أقسام القصيدة بفترات الغناء (٢٣٨) تشعيث أزمنة الأحداث وأزمنة المغنى (٢٣٩) دور التشعيث فى بناء القصيدة (٢٤٠) تنبه « جوته » لإدراك شىء من هذا التشعيث(٢٤٠) التشعيث مألوف فى شعر الجاهلية (٢٤١) كلام نفيس نادر عن تحليل أزمنة القصيدة (٢٤١) زمن الحدث ، وزمن التغنّى (٢٤١) وزمن النفس (٢٤٢) أثره فى نغم الشعر (٢٤٢) زمن متطاول مركب (٢٤٣) خفى جدًّا وله أثر مهم فى تفسير نغم البحر (٢٤٣) معرفة القدماء بهذا الزمن ، والاستدلال بخبر الفرزدق مع ذى الرمة (٢٤٤) زمن النفس أنفذ الأزمنة الثلاثة (٢٤٥) حاجة الناقد إلى تمثّل هذا الزمن (٢٤٥) كمون هذا الزمن فى نفس الشاعر « جوته » ساعده على إدراك بعض التشعيث (٢٤٥) عدم تنبه « ليال » و « نيكلسن » لما تنبه له « جوته » (٢٤٥) التعريض بمسألة الشعر الجاهلى (٢٤٦) توضيح صلة القسم الرابع ببقية الأقسام (٢٤٦) وصف نفيس لهذا القسم (٢٤٧) أهمية الزحافات فى الشعر وفى هذا القسم (٢٤٧) ينبوع هذا القسم وعودٌ إلى وصفه (٢٤٧) أثر زمن النفس عليه (٢٤٩) عود إلى بيان صلة هذا القسم بغيره (٢٤٩) التعجب من جوته فى إدراكه

من أصول المنهج فى تحقيق نسبة الشعر المختلف فيه (٣٣١) تزييف إسناد الرواية من أصول المنهج (٣٣٢) تصنيف قضية النسبة (٣٣٢) الرواة الذين لهم شعر أمرهم هين (٣٣٣) تطبيق هذا المنهج ليس نظرًا حديثًا عند أبى فهر (٣٣٣) قراءة الشعر بمنهج محكم دقيق (٣٣٤) فوائد هذه القراءة (٣٣٤) فوائد جليلة فى قضية الانتحال (٣٣٥) الإعراض عن تطبيق « باب المقارنة » وتعليل ذلك (٣٣٦) عودٌ إلى بيان حقيقة « خلف الأحمر » (٣٣٧) عدم اعتداد تلاميذ خلف بشعر أستاذهم (٣٣٨) لا يمكن مفارقة حكم العقل (٣٣٩) صريح العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » وبين هذه القصيدة (٣٣٩) باب المقارنة يحتاج إلى بيان وإيضاح (٣٤٠) تحديد خصائص شعر الطرفين قبل تطبيق « باب المقارنة » (٣٤٠) العدول فى هذا الكتاب عن باب المقارنة إلى باب مدارسة الشعر (٣٤١) ما بقى من شعر خلف مباين كل المباينة لنمط الشعر الجاهلى (٣٤٢) أهمية الباعث فى إبداع الشعر (٣٤٢) باب تأسيس دراسة الشعر مقدّم على « باب المقارنة » (٣٤٣) فضل بيان لسبب ترك « باب المقارنة » هنا (٣٤٤) وصف تفصيلى لباب المقارنة (٣٤٥) عند المقارنة بين شعر شاعرين جاهلين (٣٤٥) وعند المقارنة بشعر شعراء بعضهم جاهلى وبعضهم إسلامى (٣٤٦) ضرورة إقامة « باب دراسة الشعر ونقده » إقامة جيدة قبل « باب المقارنة » (٣٤٦) .

المقصود بباب دراسة الشعر ، ومخالفته مفهوم المحدثين (٣٤٧) فضل بيان وتفصيل عن أبواب المنهج فى تحقيق النسبة (٣٤٨) الأخذ بمبدأ الاحتياط والشك فى المنهج (٣٤٨) دراسة الشعر ، المصدر الأول لتحقيق اثباته (٣٤٩) باب المقارنة والدراسة عند تمييز شعر شاعر مجهول عن شعر شاعر مجهول آخر (٣٥٠) لكل شعر نمط يدل عليه (٣٥١) الألفاظ المبهمة فى دراسة الشعر تؤدى إلى فساد كبير (٣٥٢) الإشارة إلى مواطن الشك والاحتياط التى مر تطبيقها فى مدارسة نسبة القصيدة (٣٥٣) رفض اتخاذ الاحتياط والشك ديدنا دون قيد (٣٥٤) خبر طويل عن الجاحظ يفسر هذا الباب من المنهج (٣٥٤) التعليق على كلام الجاحظ (٣٥٥) تطبيق « باب الشك واليقين » على قضية الشعر الجاهلى (٣٥٦) حال الرواة تحت هذا المقياس (٣٥٦) لايجوز التسليم لمجرِّح أو لمعدِّل إلا بدليل من العقل (٣٥٧) تصنيف القضية من خلال « باب الشك واليقين » (٣٥٧) كان الطريق هنا فى هذه المقالات التسليم بأسوأ أحوال القضية (٣٥٨) حكم البداهة فى هذا الطريق (٣٥٩) حكم الديانة فيه أيضًا (٣٥٩) رفض تفسيق الرواة من خلال هذين الحكمين (٣٦٠) تحليل الكاذب والكذب (٣٦٠) العودة إلى تأكيد باب الدراسة ، وباب المقارنة فى تحقيق نسبة

* * *

الكلمة (٣٨٣) تهمة التعالى والتجاهل من أبى فهر وتفنيدها (٣٨٣) كلام الكاتب صادر عن الأوهام والتشهى (٣٨٤) لم يتعرض أبو فهر لكلام الكاتب قط (٣٨٥) .

العجب من كلام الكاتب (٣٨٥) فقرة أخرى من كلام الكاتب والردّ عليها (٤٨٦) الكاتب لا يدرى ما المراد بالكلام المكتوب على وجه التحديد (٣٨٦) تهمة ثالثة لا وجه لها ولا وجود (٣٨٦) الكلام عن جوته فى المقالات لم ينتقص من قدر « جوته » قط (٣٨٧) وقوع الكاتب فى صميم الأوهام ، وفيما يسمى نقيض الصدق (٣٨٧) صمات مثل هدا الكاتب (٣٨٧) الفراغ من بيان أوهامه (٣٨٧) اعتراض الكاتب على القول بأن ترجمته ترجمة سقيمة (٣٨٨) تفنيد هذا الاعتراض (٣٨٨) الدليل على صحة هدا التعليق على ترجمة الكاتب من واقع ترجمته (٣٨٩) وقوع الكاتب فى أخطاء بشعة (٣٨٩) تبرئة « جوته » من مثل هذه الأخطاء (٣٩٠) تعظيم الكاتب لنفسه وطلبه الاستفادة بشروط (٣٩٠) رفض أبى فهر لهذا الطلب ، وأنه فى غير موضعه (٣٩٠) السخرية أشق ضروب الكتابة (٣٩١) عتاب على المطابع والمجلات التى تساعد على إظهار مثل هؤلاء الكتاب (٣٩١) وقوع المتواضعين فى دائرة « الرياء » ، ومن ثم كان مذهب أبى فهر طرح هذا النوع من التواضع جانبًا (٣٩١) خاتمة الرّد ، والاعتذار لمحررى المجلة (٣٩٢) .

* * *

(ب) الترجمة العربية لترجمة « جوته الألمانية » القصيدة « إن بالشّعب » (٣٩٤) .

* * *

* * *